Inglis. 105

4462974

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
National Library of Scotland

http://www.archive.org/details/essaisurlamusiv300labo

Inglis. 105

ESSAI
SUR
LA MUSIQUE
ANCIENNE ET MODERNE.

TOME TROISIEME.

A PARIS,

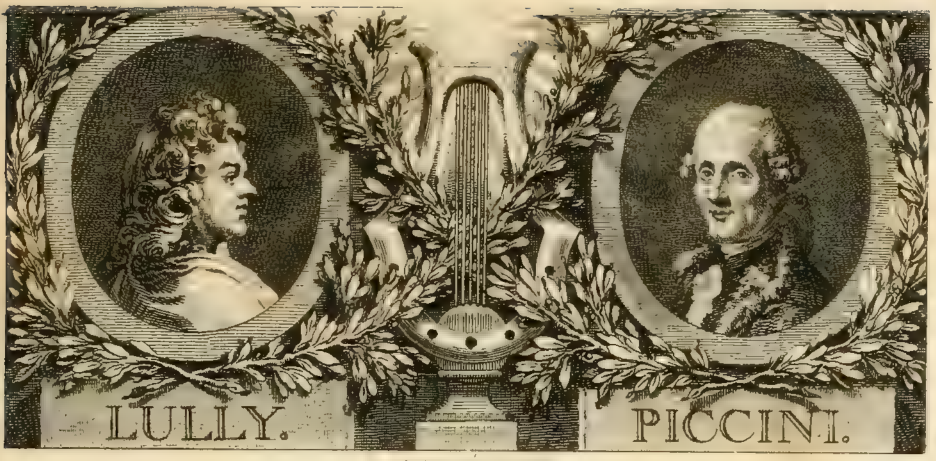
De l'Imprimerie de PH.-D. PIERRES, Imprimeur ordinaire du Roi;

Et se vend

Chez EUGENE ONFROY, Libraire, rue du Hurepoix.

M. DCC. LXXX.

Avec Approbation, & Privilége du Roi.



ESSAI SUR LA MUSIQUE.

LIVRE CINQUIEME.

CHAPITRE PREMIER.

Poëtes & Musiciens; Grecs & Romains.

POETES GRECS.

AGATHON. *Voyez* cet article, ci-après dans le chapitre des Musiciens Grecs.

ALCÉE, né à Mytilène, capitale de l'île de Lesbos, florissait dans la quarante-quatrieme olympiade, environ six cens ans avant J. C. Il fut

compatriote & contemporain de Sapho, dont il était passionément amoureux. Il n'était pas plus brave qu'Archiloque : il servit, comme lui, Mars avant les Muses, & perdit, comme lui, son bouclier dans un combat.

Lesbio primum modulate civi ;
Qui ferox bello, tamen inter arma,
Sive jactatam religârat udo
Litore navim,
Liberum & Musas, Veneremque, & illi
Semper hærentem puerum, canebat, &c.

Horace, liv. 1[er], ode 32.

« Rapele, ô ma lyre, quelqu'un de ces sublimes airs que tu enfantas » jadis sous les doigts d'Alcée, qui fut le premier te toucher avec grâce » & avec justesse. Ce redoutable guerrier, soit qu'il fût au milieu d'un » camp, soit qu'il eût retiré dans quelque rade sa flote maltraitée par la » tempête, ne laissait pas de chanter Bacchus & les Muses, &c. »

Il se borna depuis aux factions civiles dans sa patrie, & contribua à mettre Pittacus, l'un des sept Sages de la Grece, à la tête du gouvernement : ensuite, ne voyant plus en lui qu'un rival, il fit des satyres & des libelles contre lui, & lui livra un combat, dans lequel il fut fait prisonier; mais Pittacus, maître de sa liberté & de sa vie, les lui rendit l'une & l'autre. Alcée n'en profita que pour intriguer de nouveau. Toutes ses entreprises ayant échoué, il fit un voyage en Egypte; mais on ne sait pas ce qu'il y fit, ni où il mourut. Tous les Anciens convienent qu'il a été un des plus grands Poëtes & Musiciens qui aient jamais existé. Comme ces arts étaient alors inséparables, on ne peut douter qu'il ne les ait possédés tous les deux. Alcée fut l'inventeur de la mesure Alcaïque (*a*) : il fit des hymnes, des odes & des épigrammes. Quintilien dit qu'il écrivait si bien & d'une maniere si semblable à Horace, qu'il méritait bien *l'archet d'or* qu'Horace lui donne *Liv.* 2, *Ode* 13. Ce fut Horace qui le fit connaître à Rome. Il nous l'aprend dans l'épitre 19 de son premier livre, & nous dit que persone n'avait chanté avant lui sur le ton d'Alcée.

Un autre *Alcée*, dont Plutarque fait mention, vivait dans la cent qua-

---

(*a*) Il prétendait que la Musique est plus belliqueuse que la Poésie. (*Voyez* Athénée *liv.* 14).

rante-cinquieme olympiade, l'an de Rome 555, cent quatre-vingt dix-sept ans avant J. C. Il fit une chanson contre Philippe, roi de Macédoine, qui avait perdu une bataille en Thessalie, & s'était enfui.

Philippe répondit à Alcée par une autre chanson, qu'Amiot a ainsi traduite :

Sans feuille aucune & sans écorce aussi,
Ami passant, on a fait ici tendre,
Sur ce côteau cette potence-ci,
Expressément pour Alcæus y pendre.

Alcman fut, selon Archytas, *le prince & le plus ancien de tous les Poëtes lyriques qui firent des vers amoureux.* Il aima beaucoup Mégalostrate, femme honête, qui faisait bien des vers. Il dit de lui même :

« Si ma muse m'inspire quelquefois des beaux vers, Mégalostrate en » fait souvent d'aussi beaux que moi ».

Pausanias parle de son tombeau, & Plutarque raporte une épigramme, qui fait croire qu'Alcman était né à Sardes, ou en était originaire. Il consacra sa vie aux plaisirs de la table & aux douceurs de l'amour. On le regarde comme l'auteur de l'ode, & le pere de la Poésie galante.

La Chronique d'Eusebe parle d'un autre Alcman, Messénien, qui était aussi un Poëte lyrique, & vivait dans la quatrieme olympiade, six cent douze ans avant J. C.

Alcman *ou* Alcmæon, Musicien & Poëte lyrique, né à Sardes, ville de Lydie, & esclave à Sparte dans sa jeunesse, vivait cent ans avant Cyrus, vers l'an 670 avant J. C. Pausanias nous dit qu'il fit des vers lyriques très doux à prononcer, malgré la rudesse de l'idiôme Lacédémonien. Héraclide de Pont nous assure que ses talens lui firent obtenir la liberté. Il jouait supérieurement de la cithare; & Saint Clément d'Alexandrie le fait inventeur de la Musique des ballets. Archytas dit qu'il excellait dans les Poésies galantes & amoureuses. Il ne nous reste que quelques fragmens de ses poèmes. Pausanias dit qu'il établit une nouvele espece de rhythmes. Peut-être est-il le même que le premier Alcman, dont nous venons de parler.

Alexandre *l'Étolien.* Suidas dit que ce Poëte Grammairien vivait deux

cent quarante ans avant J. C. Aulugelle nous a conſervé quelques vers de lui, adreſſés à Euripide; en voici la traduction :

« Éleve du vieux Anaxagoras, que tes diſcours me paraiſſent beaux! » les jeux & les ris ne peuvent amolir ton auſtérité, le vin même ne » t'inſpire point de gaité, mais tes ouvrages ont la douceur du miel, » & ton ſtyle eſt plus enchanteur que la voix des Sirènes ».

Anacréon naquit à Téos, ville d'Ionie, dans la ſeconde année de la cinquante-cinquieme olympiade, environ cinq cens ans avant J. C. lorſque Piſiſtrate regnait à Athènes.

On ſait que ſa mere s'appelait *Étia*, mais on varie ſur le nom de ſon pere.

Sa famille, alliée à Codrus, était riche, noble & vertueuſe; cette alliance le rendait parent de Solon.

Polycrate, tyran de Samos, prince voluptueux, quoique Philoſophe, l'atira à ſa cour, & lui donna bientôt après cinq talens d'or; mais Anacréon les lui rendit, en lui diſant *qu'il haïſſait un don qui l'empêchait de ſe livrer pendant la nuit aux douceurs du ſommeil.*

Vers ce tems-là, Hipparque, qui regnait à Athènes, lui envoya une galere à cinquante rames, pour l'amener près de lui, & des préſens magnifiques. Anacréon demeura avec lui pendant près de ſept ans, & y jouit de la vie la plus délicieuſe. Ce fut pendant ſon ſéjour à Athènes, qu'il devint l'intime ami de Pythagore & de Simonide. Auſſi-tôt qu'Hipparque eut été maſſacré par Harmodius & Ariſtogiton, Anacréon ſe retira dans ſa patrie (il avait alors quarante-quatre ans), & vécut voluptueuſement dans une petite maiſon de campagne qui était aux portes de la ville.

Nous ne pouvons omettre ici l'hiſtoire de ſon chien, quelque peu croyable qu'elle ſoit. Allant un jour à Téos, ſuivi d'un ſeul domeſtique qui portait un ſac d'argent, & d'un chien qu'il aimait beaucoup; le domeſtique preſſé par un beſoin s'éloigna de la route, & en revenant joindre ſon maître oublia de reprendre le ſac. Arivé à Téos, Anacréon s'aperçut que ſon chien lui manquait, & le domeſtique vit en même tems qu'il n'avait plus d'argent. Anacréon ne pouvant terminer ſes afaires, faute d'argent, retourna quelques jours après à ſa campagne; & en paſſant près de l'endroit où ſon domeſtique s'était arêté, le chien l'aperçut, vint à lui, le conduiſit près

du ſac qu'il n'avait pas quité, & expira enſuite, n'ayant pas mangé depuis ce tems.

Cet aimable Poëte Muſicien, exempt d'ambition & de jalouſie, avait l'ame noble & élevée, l'eſprit enjoué & charmant, l'imagination riche & fleurie, & le cœur peut-être plus voluptueux que tendre.

Dans ſes dernieres années, il ne ſe nouriſſait guere que de raiſin ſec; & on prétend qu'un pepin s'étant arêté dans ſon goſier, le ſuffoqua : il avait alors quatre-vingt-cinq ans. Sa pompe funebre fut magnifique. On lui éleva un tombeau & une ſtatue à Téos; & du tems de Pauſanias, on voyait encore au milieu de la citadelle d'Athènes, la ſtatue de ce Poëte, placée entre celles de Périclès & de Xantippe.

Ses ouvrages étaient fort nombreux; ſes odes ſeules & quelques épigrammes ſont venues juſqu'à nous.

Sa poéſie eſt douce, pure, élégante, harmonieuſe, remplie d'images & de délicateſſe; ſouvent de la meilleure philoſophie, & de vérités ſublimes ſur le mépris des richeſſes & de la mort.

Anthès, d'Anthédon en Béotie, fit des hymnes eſtimés, au raport de Plutarque, d'après Héraclide de Pont.

Antimaque était grand Muſicien. Suidas & pluſieurs autres parlent de lui. Il était de Colophon en Ionie, & compoſa pluſieurs poèmes. Un jour qu'il en liſait un dans une aſſemblée, voyant que tous ſes auditeurs s'ennuyaient & ſe retiraient ſucceſſivement, mais que Platon ſeul reſtait : *Je lirai toujours*, s'écria-t-il, *Platon vaut ſeul une aſſemblée.* Sa Thébaïde fut fort eſtimée. Adrien le préférait à Homere, & voulait forcer ſes Sujets à penſer comme lui; mais il ne put y réuſſir. Cependant Platon & Quintilien ont avantageuſement parlé de lui.

Quelques Auteurs croient qu'Antimaque le Muſicien, & Antimaque le Poëte, étaient deux perſonages différens.

Antiphane, Poëte comique diſtingué, au raport d'Athénée, lut une comédie à Alexandre; & voyant qu'il n'avait pu lui plaire, lui dit qu'il n'était pas étonant qu'une pareille miſere ne l'eût pas intéreſſé, & qu'il était trop grand pour s'amuſer à de ſi petites choſes.

Antiphon, *le Rhamnusien*, excellent Orateur, Poëte & Musicien; appelé aussi *Nestor*, florissait en Grece vers l'an 353 de Rome.

Apollodore, contemporain de Ménandre, était un excellent Poëte comique. On n'a que quelques fragmens de ses pieces; mais on sait que le *Phormion* & l'*Hécyre* de Térence sont tirés d'Apollodore.

Apollonius, disciple de Callimaque, était d'Alexandrie. Son poëme *des Argonautes*, qu'il avait fait étant fort jeune, ayant été mal reçu, il se retira à Rhodes, & y obtint le droit de bourgeoisie. Il revint à Alexandrie, après avoir perfectioné son poëme, y eut le plus grand succès, & fut nommé bibliothécaire, à la place d'Ératostène qui venait de mourir.

On dit que Virgile a pris ses amours d'Énée & de Didon, des amours de Médée & de Jason d'Apollonius.

Aratus était de Solès en Cilicie, & passa presque toute sa vie à la cour des Ptolémées. Son meilleur ouvrage est un poëme sur l'astronomie, intitulé *les Phénomenes*. Cicéron le mit en vers latins, à l'âge de dix-sept ans. Il nous en reste quelques fragmens.

Archiloque, fils de Téléficlès & d'Énipo, naquit à Paros dans la vingt-neuvieme olympiade, six cent soixante-quatre ans avant Jesus-Christ, & fut aussi célebre en Poésie qu'en Musique. Plutarque lui attribue *l'exécution musicale des vers ïambes*, dont les uns *ne sont que se prononcer pendant le jeu des instrumens*, *au lieu que les autres se chantent*. Ce qui prouve que les ïambes déclamatoires étaient acompagnés par les instrumens à cordes ou à vent; mais de quelle maniere (*a*)?

(*a*) *Archilochum proprio rabies armavit ïambo.*

(Hor. *Art. poët.* vers 79.)

« Archiloque trouva le vers ïambe plus propre que tout autre à seconder la violence de son ressentiment ».

Parios ego primus ïambos
Ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res, & agentia verba Lycambe.

(Hor. liv. 1, ép. 19, vers 23.)

« J'ai fait voir le premier aux Romains, des vers ïambes à l'imitation du Chantre de

On dit qu'il inventa la mélodie dramatique, que nous appelons de nos jours le *récitatif obligé.*

Archiloque commença par ſervir, & dans une bataille jeta ſon bouclier, & s'enfuit. *Il eſt plus aiſé*, diſait-il, *d'avoir un nouveau bouclier, qu'une nouvele exiſtence.* Après cette action, il n'éprouva que des malheurs, & ne put épouſer la fille de *Lycambe*, qu'il aimait beaucoup & qui lui était promiſe.

Il y a beaucoup de reſſemblance entre ſa vie & celle du Poëte Rouſſeau. Ils furent tous deux malheureux en amour & en amitié, & moururent hors de leur patrie. Il gagna le prix de la Poéſie & celui de la Muſique aux Jeux olympiques, en chantant un hymne en l'honeur d'Hercule. Son nom était auſſi révéré que celui d'Homere. Ariſtophâne diſait, que *le plus long ouvrage d'Archiloque était toujours celui qui lui paraiſſait le meilleur.*

Hérodote le fait contemporain de Candaule & de Gygès, rois de Lydie. On lui attribue l'invention de l'épode. On dit que, lorſque Lycambe lui eut abſolument refuſé ſa fille, qu'il lui avait promiſe, Archiloque fit des vers ſi piquans contre lui, que Lycambe ſe pendit de déſeſpoir. Il ſéduiſit enſuite pluſieurs femmes de Paros, & les déshonora en dévoilant publiquement les faveurs qu'il en avait obtenues.

On prétend qu'il fut tué par un certain Callondas, ſurnomé Corax, qui ne le tua que pour conſerver ſa vie.

Ses ouvrages étaient ſi libres, qu'on en défendit la lecture à Sparte. Quintilien aſſure « qu'il y avait beaucoup de force dans ſa poéſie, que ſes » penſées étaient vives & brillantes, & ſon ſtyle nerveux ». Mais il était trop mordant; & Cicéron, ainſi qu'Horace, ont conſidéré ſes emportemens, plutôt comme une rage, que comme une fureur poétique.

Ariphron, né à Sicyone, fit un pœan à Hygie, déeſſe de la ſanté, qui nous a été conſervé par Athénée. Le fils de Périclès s'appelait auſſi *Ariphron*, & fut élevé à la dignité d'Archonte perpétuel d'Athènes, l'an du monde 3191, huit cent quarante-quatre ans avant Jeſus-Chriſt. Il l'exerça pendant trente ans.

» Paros. J'ai emprunté d'Archiloque la ſtructure de ſes vers & l'amertume de ſes expreſſions, » ſans cependant m'aſſujétir aux choſes qu'il a dites, & aux termes dont il s'eſt ſervi pour » réduire Lycambe au déſeſpoir ».

Aristarque, Poëte tragique estimé, naquit à Tégée en Arcadie.

Aristophane, fils de Philippe, & né à Égine (*a*), vivait environ quatre cent trente-six ans avant Jesus-Christ, vers la quatre-vingt-cinquieme olympiade. De son tems on métait les satyres en action, & on jouait les vices & les ridicules des concitoyens que l'on désignait par leurs noms.

Cet abus fut poussé à un tel point, que les loix le défendirent; mais l'adresse des Poëtes l'emporta sur la loi, & ils trouverent moyen de faire des portraits si ressemblans, qu'on n'eut pas de peine à les reconaître. Ils furent d'autant plus hardis dans leurs insultes, qu'ils n'avaient plus à craindre le reproche de personalité.

Aristophâne fut le plus fameux de ces Poëtes (*b*), & triompha plus d'une fois, à la honte des Athéniens, qui oserent se moquer publiquement de plusieurs de leurs magistrats ou généraux les plus célebres, & de leurs Dieux même, immolés à la risée du peuple. Plutarque dit, que *ses satyres étaient assaisonées d'un sel amer, âcre, cuisant, ulcérant.*

Socrate étant devenu, par la rigidité de sa morale, le censeur incommode des Athéniens, devint la victime du Poëte (*c*) qu'ils chérissaient le plus. Il l'acabla de calomnies dans sa comédie *des Nuées*. Quelques Auteurs prétendent, que la comédie *des Nueés* fut jouée vingt-trois ans avant la mort de Socrate, & que parconséquent Aristophâne ne contribua pas à sa condamnation. Socrate, pour prouver combien il méprisait l'auteur

(*a*) Quelques Auteurs le font naître à Athènes, d'autres à Rhodes. On lui disputa le droit de citoyen. Il répondit pour sa défense :

« Je suis fils de Philippe, à ce que dit ma mere, mais moi je n'en sai rien : qui sait » quel est son pere ? »

(*b*) On lui décerna, par un décret public, une courone d'une branche de l'olivier sacré, en reconaissance des traits qu'il avait lancés contre ceux qui étaient à la tête de la république.

(*c*) Les admirateurs les plus outrés d'Aristophâne, ne pouront jamais le justifier d'avoir eu une haine déclarée contre Socrate & Euripide, les deux plus grands hommes de son tems. On ne conçoit pas comment Platon put être son ami; cependant il est certain que ce Philosophe fit sur lui un distique, dont voici le sens :

« Les Grâces ayant cherché par-tout un lieu pour y bâtir un temple qui durât toujours, » choisirent le cœur d'Aristophâne, qu'elles n'ont jamais quité depuis ».

&

& l'ouvrage, parut plusieurs fois aux représentations. Mais cette piece ne contribua pas peu à sa mort, par les préventions qu'elle fit naître contre lui.

De plus de cinquante pieces d'Aristophâne, il ne nous en reste qu'onze entieres, & quelques fragmens des autres : *les Acharnaniens, les Chevaliers, les Nuées, les Guêpes, la Paix, les Oiseaux, les Fêtes de Cérès, Lisistrata, les Grenouilles, les Harangueuses*, & *Plutus*.

Madame Dacier prétend que les *Nuées* & *Plutus*, peuvent seules être traduites avec décence.

Aristote s'amusait quelquefois à faire des vers. Nous avons encore sa superbe Scholie, adressée à Hermias prince d'Atarne. *Voyez* son article au chapitre des Auteurs grecs qui ont écrit sur la Musique.

Aspasie. Cette belle Milésiene était aussi fameuse par son esprit que par ses grâces. Elle aima telement Périclès, qu'il se sépara de sa femme pour pouvoir épouser Aspasie. On dit qu'elle lui inspira cette éloquence, qui le rendit le premier orateur de son siecle. Platon nous a conservé dans son *Ménexène*, un superbe discours d'Aspasie, pour la défense de la liberté. Denys d'Halicarnasse le cite comme le plus beau qu'il connaisse.

Socrate aima beaucoup Aspasie, & lui rendit de fréquentes visites : elle composa plusieurs dialogues en vers, & différens ouvrages que le tems a détruits.

Bacchylide, né à Julis dans l'isle de Céos, fut le neveu de Simonide, & le contemporain, ainsi que le rival de Pindare. Tous les deux chanterent les victoires d'Hiéron aux Jeux publics, & firent plusieurs odes pour d'autres vainqueurs.

La Chronologie d'Eusebe le fait naître dans la quatre-vingt-deuxieme olympiade, quatre cent cinquante ans avant J. C. Il fit des *vers sur l'amour*, des *prosodies*, des *dithyrambes*, des *hymnes* & des *pœans* (chants de victoire chez les Grecs en l'honeur des Dieux & sur-tout d'Apollon); des *hyporchèmes* (sorte de cantique sur lesquels on dansait aux fêtes des Dieux); des *parthenia* (chants composés pour être chantés par des chœurs de vierges, les jours de fêtes). Horace se le proposa comme un modele

à suivre. L'empereur Julien & Hiéron préféraient ses poésies à celles de Pindare. Nons avons encore quelques fragmens de ses poésies.

Bion parut quelque tems après Théocrite, vers la cent vingt-troisieme olympiade, deux cent quatre-vingt-huit ans avant J. C. On sait seulement qu'il était de Smyrne, & que ses talens lui atirerent des envieux, qui l'empoisonerent en Sicile. Ses idées sont ingénieuses, agréables & brillantes. Il nous reste fort peu de ses ouvrages, mais assez pour regreter ce qui s'est perdu.

Il y eut un autre Bion, qui composait des satyres du ton le plus amer, comme on peut le voir par ces vers d'Horace, liv. 2, ép. 2, vers 59.

Carmine tu gaudes : hic delectatur ïambis :
Ille Bioneis sermonibus, & sale nigro.

« Vous aimez les vers lyriques : un autre est pour les vers ïambes ; » & tel n'estime que les satyres dans le style de Bion, c'est-à-dire, qui » distilent le fiel le plus noir ».

Callimaque vivait environ deux cent quatre-vingt ans avant J. C. Il était né à Cyrène, & devint garde de la bibliotheque de Ptolémée Philadelphe. L'Antiquité le regardait comme le prince des Poëtes élégiaques pour la délicatesse, l'élégance & la noblesse de son style. De tous ses poëmes, il ne nous reste que quelques épigrammes & quelques hymnes très agréablement traduits par M. de la Porte du Theil, officier aux Gardes, & l'un des membres de l'Académie des Inscriptions. Catulle mit en vers latins son petit poëme de *la Chevelure de Bérénice*.

Callinus fut très peu connu, quoiqu'inventeur du vers élégiaque. Il composa plusieurs poëmes admirés dans l'antiquité; mais Stobée est le seul Auteur qui nous ait conservé quelques-uns de ses vers. Callinus était d'Éphèse, & florissait vers la seconde olympiade.

Chérille était d'Athènes, & inventa, dit-on, les masques & les habits de Théâtre. On dit aussi qu'il composa cent cinquante tragédies.

Avant lui, les Acteurs se barbouillaient le visage avec de la lie, métaient de faux cheveux, & les premiers masques furent faits avec des feuilles & des écorces d'arbres.

Il y eut un autre Chérille de Samos, ami d'Hérodote. Il fit un poëme héroïque, dans lequel il célébrait la victoire des Athéniens ſur les Perſes. On lui donna une piece d'or pour chaque vers. Les fragmens qui nous reſtent ſont fort beaux. Ce Chérille mourut très âgé, à la cour d'Archélaüs, roi de Macédoine.

CLÉANTHE, fils de Phanias, & né en Épire, était un ſimple athlete. Sa pauvreté le forçait à porter de l'eau la nuit, pour étudier le jour. Il pouſſa l'auſtérité juſqu'à refuser un préſent, que l'Aréopage voulait lui faire pour récompenſer ſa ſageſſe. Nous avons de lui un hymne à Jupiter, qui eſt de la plus grande beauté.

CORINNE. Cette Greque fameuſe enleva cinq fois le prix à Pindare. Elle lui donnait ſouvent des avis, & lui conſeillait, dit Plutarque, « de » s'en faire moins acroire du côté de l'éloquence, de répandre moins de » fleurs, de ne point négliger le commerce des muſes, & de mettre en œu- » vre dans ſes poéſies, la fable qui en devait faire le fond principal, » auquel les figures de l'élocution, les vers, le rhythme ne devaient ſervir » que d'aſſaiſonement ».

COSOMÈDES, né en Crète, & afranchi, fut Poëte lyrique & Muſicien : il compoſa beaucoup de chanſons amoureuſes & bachiques, qui lui firent mériter les bontés de l'empereur Adrien.

CRATÈS, diſciple d'Olympe Phrygien, inventa le nome *Polycéphale* en l'honeur d'Apollon. Quelques-uns l'attribuent à Olympe. Plutarque & (*a*) Ariſtote ſont les ſeuls Auteurs qui aient parlé de lui. Il vivait peu de tems avant la guerre de Troye.

CRATINUS, Poëte comique d'Athènes, était hardi dans ſes compoſitions, & ſe rendit formidable aux grands. Il mourut au commencement de la guerre du Péloponèſe, âgé de quatre-vingt dix-ſept ans, environ quatre cent trente ans avant J. C.

(*a*) Ariſtote dit qu'il renonça le premier aux railleries groſſieres qui régnaient ſur la Scène.

Il n'épargna pas même Périclès, maître alors de la république. On trouve dans Plutarque plusieurs fragmens de ses comédies. Il en avait fait vingt-une, & avait remporté cinq fois le prix. Quintilien lui fait partager avec Aristophâne le titre de *maître de l'anciene Comédie*.

Damophile, femme de Pamphile, & amie intime de Sapho, était née à Lesbos. Philostrate nous dit, dans la vie d'Apollonius de Tyane (traduite par Vigenère & imprimée en 1611), qu'elle composa les hymnes, qui se chantaient encore de son tems, en l'honeur de *Diane Persée*. A l'exemple de Sapho, Damophile tenait des assemblées, où les plus jolies & les plus spiritueles jeunes filles venaient aprendre la Poésie & la Musique. Elle composa plusieurs poëmes presque tous amoureux.

Darès a fait un poëme sur la destruction de Troye, que nous avons encore. Cornélius Népos le traduisit en latin. Ce Darès était Phrygien; Homere en parle comme d'un prêtre de Vulcain, & lui donne deux fils, Idée & Phégius, dont le dernier fut tué par Diomede.

Denys *l'Ancien*, osa se croire supérieur à tous les Poëtes de son tems; mais toute sa puissance ne put l'empêcher d'être siflé aux Jeux olympiques. Persone n'ignore son histoire.

Denys *le Periégete*, d'Alexandrie, vivait du tems de Marc-Aurele. Nous avons de lui un poëme de onze cent quatre-vingt-six vers, qui traite de la Géographie.

Denys de Thèbes, était maître de Musique d'Épaminondas, selon Cornélius Népos; & Aristoxène, selon le raport de Plutarque dans son dialogue sur la Musique, le métait au rang des plus habiles Poëtes lyriques.

M. Burette croit que c'est à lui qu'il faut attribuer le fameux hymne à Némésis, dont il a déchifré l'anciene Musique. Il est cependant dans l'incertitude de savoir, si c'est ce *Denys de Thèbes*, ou un autre Denys, surnomé l'Iambe, cité dans le même dialogue de Plutarque, & dont Clément d'Alexandrie raporte un vers.

Empédocle, Philosophe & Poëte d'Agrigente en Sicile, vivait en-

viron quatre cent quarante ans avant J. C. & plus de quatre-vingt ans avant Ariſtote. Sa magnificence était ſi grande, qu'il ne paraiſſait en public que vêtu d'une robe de pourpre, & une courone d'or ſur la tête. Diſciple de *Télauge*, fils de Pythagore, il fit un poëme & pluſieurs hymnes. Son premier ouvrage fut un traité en vers des principes & de la nature des choſes, où, ſelon ſes idées poétiques, il donnait des ſympathies & des antipathies à ces principes, pour expliquer leur union & leur oppoſition. Il ſe ſervait quelquefois de la Muſique pour guérir les maladies d'eſprit. Un jeune homme en fureur voulait tuer un de ſes amis : Empédocle le calma par les accens de ſa lyre. Il était grand Phyſicien, & fit croire ſouvent aux Agrigentins ignorans, qu'il était un Dieu. Les fragmens qui nous reſtent de lui, ſont pleins de force & de riches métaphores. On prétend qu'il ſe précipita dans les flâmes du Mont Ethna, pour faire croire, en diſparaiſſant, qu'il avait été enlevé par les Dieux; mais que le volcan ayant rejeté ſes pantoufles, on les retrouva au pied de cette montagne. Timée aſſure, qu'il mourut dans le Péloponèſe; & Néante de Cyzique, ajoute qu'étant tombé de voiture, il ſe caſſa la jambe, & en mourut.

Horace dit qu'Empédocle s'étant mis dans la tête de paſſer pour un Dieu, ſe jeta de ſang froid au milieu des flâmes du mont Ethna.

Épicharme, diſciple de Pythagore, naquit à Syracuſe, & floriſſait, dit-on, vers l'an 300 de Rome, quatre cent cinquante-quatre avant Jeſus-Chriſt. Ariſtote le fait plus vieux d'un ſiecle. Il avait fait des comédies & des traités de phyſique en vers. Platon faiſait tant de cas de ſes ouvrages, qu'il s'en apropria les plus beaux morceaux; & Plaute l'imita ſouvent.

Épiménide, né à Gnoſſe, était contemporain de Solon. On prétend qu'on ne le vit jamais manger, & que les Nymphes le nouriſſaient d'ambroiſie. On aſſure auſſi que s'étant endormi dans une caverne, il ne ſe réveilla qu'au bout de quarante ans. Mais il eſt à préſumer qu'il employa ce tems à voyager, ne revint dans ſa patrie qu'au bout de ce tems, & inventa l'hiſtoire de ſon ſommeil pour ſe faire une réputation extraordinaire. Il mourut âgé de cent cinquante-ſept ans, après avoir joui d'une

honorable vieilleſſe. On eſtimait de lui un poëme ſur l'expédition des Argonautes, & un autre ſur les Corybantes.

Eschyle, né à Éleuſis, & fils d'Euphorion, était d'une des plus illuſtres familles de l'Attique, & fut un guerrier vaillant avant que d'être Poëte. Il ſe trouva à Marathon, à Salamine, à Platée, &c. Son frere Cynégire ſe fit couper les deux mains en arêtant un vaiſſeau ennemi, & eſſaya enſuite de le retenir avec les dents.

Eſchyle vint environ vingt-ſix ans après Theſpis, & compoſa quatre-vingt-dix-ſept pieces, dont il ne nous reſte que ſept, qui ne ſont pas même entieres. Il avait quarante ans lorſqu'il remporta, pour la premiere fois, le prix de la Tragédie.

On dit que la premiere fois qu'il fit repréſenter ſes Euménides, pluſieurs femmes groſſes acoucherent de frayeur, & pluſieurs enfans y moururent. Sur la fin de ſa vie, il ſe retira près d'Hiéron, roi de Syracuſe, piqué de ce que les Athéniens lui préféraient Sophocle, qui ne commençait qu'à paraître.

Ariſtote & Quintilien ont regardé Eſchyle comme le véritable inventeur de la Tragédie. Ce fut lui qui le premier introduiſit deux acteurs enſemble ſur la ſcène. Avant lui, il n'y avait que des monologues.

Étant un jour endormi ſur le bord de la mer, un aigle qui avait enlevé une tortue, ne pouvant tirer ſa chair cachée ſous l'écaille, la laiſſa tomber ſur ſa tête chauve, qu'il prit pour un rocher, & le tua. Les marbres d'Oxford placent cet évenement la premiere année de la quatre-vingtieme olympiade, quatre cent ſoixante ans avant J. C. (*a*) Il en avait alors un peu plus de ſoixante.

Horace aſſure que ce fut Eſchyle qui introduiſit le premier les maſques ſur le Théâtre, & la chauſſure nommée *cothurne*, & par nous *brodequin*.

(*a*) Il avait compoſé ſon épitaphe auſſi ſimple que modeſte :

« Ci gît Eſchyle, fils d'Euphorion. Né dans l'Attique, il eſt mort dans les campagnes » fécondes de Géla. Le bois de Marathon, & les Perſes, rendront témoignage à ſa » valeur ».

Les Siciliens lui éleverent un tombeau, dont il ne reſte plus de veſtiges; quoique celui d'Épicharme, ſon contemporain, ſe voye encore à Syracuſe.

ÉSOPE, esclave Phrygien, florissait du tems de Solon, vers la cinquantieme olympiade. Ce pere de la fable, fut l'admiration de son siecle. Sa vie est trop connue, pour en parler davantage.

Ses fables ne sont point ce qu'elles semblent être;
Le plus simple animal nous y tient lieu de maitre.

ÉVENUS, fameux Poëte élégiaque de Paros, ami de Socrate.

EUMOLPE, fils de Musée, & prêtre de Cérès, fut le premier hiérophante dans les mysteres de cette Déesse; & ses descendans conserverent cette dignité pendant tout le tems que les Athéniens conserverent le temple de Cérès. Il fit un poëme qui renfermait les secrets de la religion, de la morale & de la politique; quel domage qu'il ne soit pas venu jusqu'à nous!

EUPOLIS, né à Athènes, se distingua parmi les Poëtes de l'ancienne Comédie, & florissait quatre cent quarante ans avant J. C. Ses vers étaient pleins de grâce, mais trop mordans. Il se noya dans l'Hellespont, & on attribua sa mort à Alcibiade, qu'il avait critiqué. Il composa dix-sept comédies, & fut couroné sept fois. Les Athéniens furent si touchés de sa perte, qu'ils firent une loi, par laquelle il était défendu aux Poëtes d'exposer leur vie, même pour le salut de la patrie.

EURIPIDE naquit la premiere année de la soixante-quinzieme olympiade, dans l'île de Salamine. Son pere se nommait *Musarque* & sa mere *Clito*. Théopompe raporte, qu'un petit commerce de légumes la faisait subsister. Après avoir fait le métier d'athlete, & avoir même été couroné aux Jeux Éleusiens & à ceux de Thésée, il aprit la physique sous Anaxagore; mais il abandona bientôt la Philosophie pour la Poésie, & prit des leçons de Socrate qui l'estimait beaucoup. Il débuta à dix-huit ans dans la cariere dramatique; & Aulugelle nous dit avoir vu dans l'île de Salamine, une caverne obscure & effrayante, où Philocorus assure qu'Euripide composa plusieurs de ses pieces. De ses quatre-vingt-douze tragédies, il n'y en eut que cinq qui remporterent le prix aux Jeux olympiques. L'inimitié qui s'éleva entre Sophocle & lui, leur attirerent les railleries d'Aristophâne, qui les maltraita dans ses comédies.

Euripide avait tant de fierté, qu'un jour les Athéniens voulant le forcer à retrancher un morceau d'une de ses tragédies, il se présenta sur le théâtre, & dit aux spectateurs : « Je ne compose point mes ouvrages pour aprendre » de vous, mais pour que vous apreniez de moi ». Il quita Athènes à soixante-douze ans, & se retira à la cour d'Archélaüs, roi de Macédoine (*a*), en fut bien acueilli; mais y mourut malheureusement, ayant été déchiré par des chiens de ce prince, qui le rencontrerent dans un bois, où il méditait profondément. Le roi lui fit faire de magnifiques funérailles. Cette nouvele affligea si fort les Athéniens, qu'ils en prirent le deuil (*b*). Il avait alors près de soixante-quinze ans.

Il ne nous reste que dix-neuf pieces, de quatre-vingt-douze qu'il avait composées.

HÉGÉMON, de Thase, fut l'inventeur de la parodie, & possédait supérieurement le talent de la plaisanterie. Ses pieces étaient si gaies, que les Athéniens ne voulurent pas quiter le Théâtre, un jour qu'on représentait la *Gigantomachie*, & qu'on vint leur anoncer la défaite de leur armée en Sicile.

HERMIPPE, Poëte comique, né à Athènes, fit des satyres contre Périclès, & accusa Aspasie de lui fournir les plus belles femmes de la Grece.

HÉSIODE. Il fut refusé parmi les candidats aux jeux pythiques, parcequ'il ne savait pas s'acompagner de la lyre. Il naquit à Ascra, petit bourg de Béotie, où son pere se retira, après avoir mal fait ses afaires à Cumes.

On est persuadé qu'il vivait du tems d'Homere; un passage de ses

(*a*) Archélaüs témoignant un jour à Euripide le desir d'être célébré dans une de ses pieces, le Poëte lui répondit : « Priez les Dieux, ô Archélaüs, qu'il ne vous arive ja» mais rien qui puisse être le sujet d'une tragédie ».

(*b*) Les ambassadeurs d'Athènes ayant sollicité la permission d'emporter l'urne de ce Poëte dans sa patrie, la Macédoine se réunit pour refuser leur demande, & ne voulut jamais consentir à se désaisir d'un dépôt aussi précieux & aussi honorable. (*Aulugele*, chap. 14).

ouvrages

ouvrages semble le prouver, en disant qu'il avait composé des vers aux Jeux funebres d'Astydamas, & qu'il y remporta le prix, quoiqu'Homere s'y fût trouvé; mais on prétend que ce passage n'est pas de lui, & Porphyre assure positivement qu'il vivait cent ans après Homere, environ deux cent soixante-dix ans après la guerre de Troye. Il commença par garder les troupeaux de son pere sur le mont Hélicon; & après sa mort, ayant été dépouillé par son frere Persès, de la portion de bien qui lui revenait, il se retira dans un lieu solitaire, où il s'abandona entierement aux Muses.

On dit qu'Hésiode fut tué par des Locriens, & jeté à la mer; mais que des dauphins ayant ramené son corps à terre, il fut inhumé au temple de Némée.

Il ne nous est resté de ses Œuvres, que *les Travaux & les Jours*, *la Théogonie & le Bouclier d'Hercule*.

L'abbé de Massieu appele Hésiode *le grand généalogiste de l'Olympe*. On lisoit cette épitaphe sur son tombeau :

« La fertile Ascra fut la patrie d'Hésiode, & les braves Orchoméniens » ont recueilli ses cendres. O vous que le ciel a doués d'un goût sûr & » d'un sage discernement, connaissez le mérite de ce Poëte, dont le nom » est si célebre dans toute la Grece ».

HIÉRACIEN inventa un Nome, & lui donna son nom.

HIPPONAX, fils de Pythéas & de Protis, né à Éphèse vers la soixante-cinquieme olympiade selon Proclus, la soixantieme selon Pline, & la vingt-troisieme selon Eusebe, en fut chassé par les tyrans Athénagore & Comas, & alla s'établir à Clazomène. Il était fort laid, fort petit & fort mince. Deux sculpteurs fameux, Anterme & Bupale, le représenterent si grotesquement, qu'ils en firent un objet des plus ridicules. Hipponax s'en vengea par des satyres si piquantes, qu'il les réduisit, dit-on, à se pendre de désespoir. Pline, qui raporte ce fait, n'en paraît pas plus persuadé que nous. Une épigramme greque de Léonide, que l'on trouve dans l'Anthologie, nous aprend que, dans ses satyres, il n'épargna ni son pere ni sa mere.

Son épitaphe portait, que son tombeau ne produisait que des ronces &

d'autres plantes capables de suffoquer. On y voyait une guêpe qui paraissait assoupie, & qu'il ne falait pas réveiller.

Il rendit cependant justice à la vertu de Bias, l'un des sept Sages, & le louait en toute occasion; quoique Ciceron, dans ses Épîtres familieres (ép. 24), dise qu'un éloge de la façon d'Hipponax, ou un libelle diffamatoire, sont la même chose.

Athénée, d'après Diphile, Poëte comique, le met au nombre des amans de Sapho. Les vers ïambes furent le genre de poésie qu'il préféra; mais il les rendit boiteux (*a*), pour pouvoir invectiver avec plus de facilité. Athénée le fait aussi l'inventeur des parodies, & nous a conservé quatre vers, où il en parodie quelques-uns de l'Iliade. En voici le sens :

« Muse, chante-moi Eurymédon, ce goufre insatiable, cet estomac d'au-
» truche, ce goinfre qui dévorait si goulument.

» Raconte-moi comme il a péri malheureusement, en vertu d'un arrêt
» sinistre, rendu contre lui par le peuple assemblé sur le rivage stérile
» de la mer ».

Il nous reste encore quelques fragmens de lui.

HOMERE. Un homme de Magnésie, nommé *Ménalippe*, alla s'établir à Cumes en Grece, où il épousa la fille d'un citoyen de cette ville, nommé *Homyres*, & en eut une fille, appelée *Crithéis*. Cette jeune fille, ayant perdu son pere & sa mere, se laissa séduire, & devint grosse. Son tuteur l'envoya à Smyrne, que l'on bâtissait (*b*) alors. Les douleurs la prirent sur les

---

(*a*) On appelait *Scazon* cette espece de vers.

(*b*) Cent soixante-huit ans après la prise de Troye; Hérodote, qui raporte le fait, dit dans un autre endroit, qu'Homere existait quatre cent ans avant lui, & Hérodote florissait sept cent quarante ans après la ruine de Troye. Par ce calcul, Homere ne serait né que trois cent quarante ans après cette fameuse expédition. Voilà donc une contradiction de cent soixante-douze ans dans Hérodote.

Les marbres d'Oxford metent Homere trois cent ans après la ruine de Troye, neuf cent seize ans avant J. C. Si cela est, il aurait vécu du tems de Lycurgue, & aurait été plus âgé que lui.

On n'est pas plus d'acord sur le lieu de sa naissance; plusieurs Auteurs le font naître à Chio, mais Aristote le nie formelement. On a prétendu aussi qu'il était né aveugle; mais Velléius Paterculus nous dit : « Si quelqu'un croit qu'Homere est né aveugle, il est » aveugle lui-même & privé de tous ses sens ». *Quem si quis cæcum genitum putat, omnibus sensibus orbus est.*

bords du fleuve *Mélès*, & elle acoucha d'Homere, qu'elle nomma *Mélésigène*, parcequ'il était né sur les bords de ce fleuve.

Un nommé Phémius enseignait alors à Smyrne les belles-lettres & la Musique. Cet homme devint amoureux de *Crithéis*, l'épousa, & adopta son fils, dans lequel il voyait un génie merveilleux & le plus heureux naturel. Après sa mort, Homere hérita du peu de bien qu'il avait, & de son école, & devint bientôt l'admiration de tous ceux qui l'entendaient.

Un capitaine de vaisseau, appelé *Mentès*, grand amateur de poésie, fut si charmé de son éloquence, qu'il lui proposa de quitter son école, & de le suivre dans ses voyages.

Homere, qui méditait déja son poëme de l'*Iliade*, & qui brûlait du desir de voir les lieux dont il falait qu'il parlât, & de s'instruire des mœurs des habitans, profita de cette occasion. C'est ce qui fit qu'aucun Poëte n'a jamais décrit plus exactement que lui, la situation des lieux & les différentes coutumes des peuples; comme il avait tout vu & tout remarqué par lui-même, ses recherches & ses descriptions ont, outre le mérite de la plus belle poésie, celui de la plus exacte vérité. C'est lui qui le premier a dit, que la terre est un île environée de tous côtés de la mer, & que le cercle arctique est toujours exposé aux yeux, & ne se couche jamais.

Il parcourut l'Italie, l'Afrique, l'Espagne, l'Égypte, & presque toute la Méditerranée. Ce fut en Égypte qu'il aprit beaucoup de particularités sur le voyage de Pâris, lorsqu'il conduisait Helène à Troye. M. Huet, évêque d'Avranches, est persuadé que ce fut aussi chez les Égyptiens qu'il prit cette mythologie, qui est l'âme de ses poëmes.

A son retour d'Espagne, il aborda à Ithaque, où il fut fort incommodé d'une fluxion sur les yeux. Mentès, voulant aller faire quelque séjour à Leucade sa patrie, laissa Homere chez un des principaux d'Ithaque, nommé Mentor; & ce fut là qu'il aprit beaucoup de choses d'Ulysse, qui furent la base de son *Odyssée*.

Lorsque Mentès vint le reprendre, il le trouva guéri. Ils se rembarquerent, & employerent beaucoup de tems à visiter les côtes du Péloponèse & des îles de l'Archipel. En arivant à Colophon, Homere fut encore ataqué de sa fluxion, mais d'une maniere si vive qu'il en perdit la vue. Ce malheur le fit résoudre à retourner à Smyrne, où il finit son *Iliade*.

Le mauvais état de sa fortune l'obligea de partir pour Cumes; & en

chemin il récitait des hymnes, & un poëme qu'il avait fait sur l'expédition d'Amphiaraüs contre Thèbes. L'admiration qu'il causait, lui fournit les moyens de subsister. En passant par Larisse pour arriver à Cumes, il fit l'épitaphe du roi Midas qui venait de mourir; & fut ensuite reçu à Cumes avec la plus grande joie.

Le goût que l'on eut pour ses Poésies, lui fit naître l'idée de demander que l'on assignât son entretien sur le trésor public; prométant de rendre Cumes la ville la plus célebre de l'univers. Un seul magistrat s'opposa à l'exécution de sa demande, & fit revenir tous les avis au sien, en disant que si l'on voulait nourir tous les aveugles, la ville en serait accâblée. Ce mot du magistrat, fit perdre à Homere le nom de *Mélésigène* qu'il avait porté jusqu'alors; & on ne le nomma plus qu'Homere, qui voulait dire *aveugle* dans le langage des Cuméens.

La misere le força d'aller tenter fortune à Phocée, & delà il courut de ville en ville, chantant les exploits d'Hercule & de Thésée, & d'autres héros fameux alors. C'est ainsi que, vers le XI^e, le XII^e & le XIII^e siecles, nos Troubadours allaient de cour en cour charmer les princes & les seigneurs, par la douceur de leur musique & l'agrément de leur poésie, toute barbare qu'elle était alors. Étant à Phocée, un homme appelé *Thestoride*, qui enseignait les belles-lettres à la Jeunesse, proposa à Homere de le prendre chez lui, & de lui fournir tout ce dont il aurait besoin, s'il voulait lui laisser écrire ses poésies. Homere y consentit, & fit chez lui la *petite Iliade* & la *Phocéide*. *Thestoride* ne les eut pas plutôt, qu'il quita Phocée, & alla à Chio, où il débita ces poëmes comme étant de lui. Homere en étant averti, voulut aller à Chio; & fut mis sur le rivage par des pêcheurs, qui eurent la cruauté de l'abandoner après l'avoir débarqué.

Il erra près de deux jours, sans trouver persone qui pût le secourir ni le conduire. Enfin, vers le soir, il entendit des chevres, alla vers elles; & aurait été dévoré par des chiens, si le berger, nommé *Glaucus*, ne l'avait délivré. Ce berger, sensible à ses malheurs, le mena dans sa cabane, où il le traita du mieux qu'il put.

Peut-être Homere prêta-t-il à Ulysse, dans son Odyssée, cette aventure qui lui était arivée.

Le berger, enchanté de la conversation d'Homere, alla dire à son maître l'heureuse rencontre qu'il avait faite. Dès que notre Poëte en fut

connu, il lui confia l'éducation de ses enfans. Ce fut chez lui qu'Homere composa la *Batrachomyomachie*, ou le combat des rats & des grenouilles, poëme qui nous a été conservé. Il y composa aussi d'autres poëmes totalement perdus. Thestoride ayant su qu'Homere étoit à Chio, n'osa l'atendre & en partit aussi-tôt. Homere y établit une école où il lisait publiquement ses ouvrages, y gagna quelqu'argent, se maria & eut deux filles, dont l'une mourut jeune, & l'autre fut mariée à un jeune homme de Chio. Les habitans de Chio, touchés de la beauté de ses chants, rendirent heureux les derniers jours de sa vieillesse. On voit encore, près de cette ville, des débris de sa maison. Alatius y alla en pélerinage, & n'y trouvant que des pierres détruites par le tems, ne put s'empêcher de répandre des larmes. Ce fut dans cette île qu'il composa son *Odyssée*, & y plaça Mentor, Phémius & Mentès, avec des éloges qui les ont immortalisés. Ses amis lui ayant conseillé de se faire conaître des principales villes de la Grece, il alla à Samos & à Ios, dans le dessein de se rendre à Athènes; mais étant tombé malade à Ios, il y mourut. On lui fit des funérailles honorables, & on l'enterra sur le bord de la mer (*a*).

Il avait composé plusieurs poëmes, hymnes, &c. qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous; entr'autres son poëme du *Margites* (*b*), où il avait mêlé plusieurs sortes de vers, à ce que nous dit Aristote. Il ne nous reste sûrement de lui que l'*Iliade* & l'*Odyssée*. On prétend que ses hymnes & le Combat des rats & des grenouilles sont supposés.

Aristote nous dit, dans sa Poétique, « qu'Homere ayant tenu sans contredit le premier rang dans le genre héroïque & tragique, il est le seul » qui mérite le nom de Poëte ».

La vénération qu'on eut pour lui, fut si grande, que Ptolémée Philopator, troisieme roi d'Egypte, lui éleva un magnifique temple, où il plaça la

---

(*a*) Plusieurs Historiens ayant raporté que Stésichore avait douze ans quand Homere mourut, & Stésichore étant né dans l'olympiade trente-quatre, il faut qu'Homere soit mort dans la trente-unieme olympiade, six cent cinquante huit ans avant J. C. On voit quel fond on peut faire sur ces différens calculs.

(*b*) Le *Margites* était un poëme satyrique, où Homere peignit un homme fainéant, sans génie, sans caractere & sans talent. Aristote dit que cet ouvrage donna naissance à la Comédie.

ſtatue de ce grand homme, & mit autour le plan des villes qui ſe diſputaient l'honeur de ſa naiſſance (*a*).

A Smyrne, à Chio, à Argos, &c. on lui rendait auſſi les honeurs divins, on célébrait des Jeux & on frapait des médailles en ſon honeur. Le plus bel éloge que l'on puiſſe faire d'Homere, ne vaudra jamais l'honeur que lui fait la réunion de tous les hommes de tant de lieux & de tant de ſiecles, qui ſe ſont acordés pour l'honorer comme le plus beau génie qui ait jamais paru, & comme le pere de la Poéſie épique & tragique (*b*). Quoique pluſieurs Auteurs aient prétendu, qu'il avait rempli l'Iliade & l'Odyſſée de vers & de penſées qui n'étaient pas de lui. « Si » on me demandait le choix de tous les hommes qui ſont venus à ma » cognoiſſance, dit Montaigne, il me ſemble en trouver trois excellens » au deſſus de tous les autres : Homere, Alexandre & Epaminondas, non » pas qu'Ariſtote ou Varro (pour exemple) ne fuſſent à l'adventure auſſi » ſçavans que lui ; ni poſſible encore, qu'en ſon art même Virgile ne » lui ſoit comparable. Je laiſſe à juger à ceux qui les cognoiſſent tous » deux ; moy, qui ne cognoît que l'un, puis ſeulement dire cela ſelon ma » portée, que je ne crois pas que les muſes même allaſſent au-delà du » Romain (*c*). Encore ne faut-il pas oublier, que c'eſt principalement » d'Homere que Virgile tient ſa ſuffiſance ; que c'eſt ſon guide & maître » d'école, & qu'un ſeul trait de l'Iliade a fourni de corps & de matiere » à cette grande & divine Enéide....

» Etant aveugle, indigent, étant avant que les ſciences fuſſent rédigées » en regles & obſervations certaines, il les a tant cognues, que tous ceux

---

(*a*) Smyrne, Rhodes, Colophon, Salamine, Chio, Argos, Athènes. (*Aulugelle* met Ios au lieu de Chio.)

(*b*) ——— *A quo, ceu fonte perenni,*
Vatum Pieriis labra rigantur aquis.

« D'où les Poëtes tirent, comme d'une ſource intariſſable, de quoi aroſer leurs propres » ouvrages ».

(*Ovide. Amor. liv. III, éleg. 9*).

(*c*) *Tale facis carmen doctâ teſtitudine, quale*
Cynthius impoſitis temperat articulis.

« Tu chantes ſur ta docte lyre, des vers pareils à ceux que chante Apollon lui-même ».

(*Properce, liv. II, éleg. 34*).

» qui se sont mêlés depuis d'establir des polices, de conduire des guerres, » & d'escrire ou de la religion ou de la philosophie, en quelque secte » que ce soit, ou des arts, se sont servis de lui comme d'un maistre (*a*) » très parfait en la cognoissance de toutes choses, & de ses livres, comme » d'une pépiniere de toute espece de suffisance......

» On peut le nommer le premier & le dernier des Poëtes, suivant » ce beau témoignage que l'Antiquité nous a laissé de lui, que n'ayant » eu nul qu'il pust imiter avant lui, il n'a eu nul après lui qui le pust » imiter ».

Ses Œuvres auraient été perdues, sans Lycurgue qui les recueillit & les apporta en Grece.

C'est à Pisistrate, selon Cicéron, que nous avons l'obligation de posséder les ouvrages d'Homere, qui se chantaient avant lui par morceaux détachés & sans ordre. Pisistrate les rassembla & en fit un corps d'ouvrage; & Aristarque les rédigea.

Caligula voulut faire condamner au feu, par le sénat, les ouvrages d'Homere, parcequ'ils étaient remplis de fables, & parceque Platon les avait banis d'Athènes, comme étant contraires aux bonnes mœurs; mais malgré sa puissance & la crainte qu'il inspirait, il ne put y parvenir.

Pour bien connaître Homere, il faut lire la préface & les notes de M. de Rochefort, dans sa traduction de ce grand Poëte. Smyrne lui bâtit un temple, les Argiens lui offrirent des sacrifices, & les Grecs célébraient tous les ans des Jeux magnifiques pour honorer sa mémoire. Nous possédons encore son apothéose, gravé sur le marbre par Archélaüs de Prienne.

Ibicus vivait du tems de Crésus, & composa des odes admirées des Anciens; mais il déshonora ses talens par les obscénités dont ses vers étaient remplis.

(*a*) *Adde Heliconiadum comites, quorum unus Homerus*
Sceptra potitus.

« Joignez-y les Poëtes, compagnons inséparables des Muses, parmi lesquels Homere » a toujours regné sans rival ».

(*Lucrece, liv.* III, *vers* 1050).

Ion. Ce Poëte célebre était de Chio, & composa des tragédies & des élégies, citées par Aristophâne & Platon. Il aima la belle Corinthiene Chrasilla, que Périclès aimait aussi. Le chagrin qu'il eut de lui être sacrifié, lui fit composer des satyres violentes contre ce grand homme.

Athénée nous a conservé de ce Poëte, quelques morceaux qui ne respirent que la débauche.

Iopas, Poëte & Musicien, fit un poëme sur le cours des astres, l'ordre des tems & des saisons. Il le chantait en s'acompagnant de la lyre. Virgile nous apprend qu'il fut Musicien de Didon, reine de Carthage, & qu'il introduisit le premier les concerts, aux festins des têtes couronées. Il apprit aussi à chanter des chansons à boire à la fin des repas (*a*).

Leschès, né à Lesbos, est cité par Clément d'Alexandrie, & vivait du tems d'Archiloque.

Il est Auteur de la *petite Iliade*, dont il nous reste quelques vers cités par Pausanias.

On dit que Pindare s'est beaucoup servi de ses ouvrages.

Lycophron naquit à Chalcis dans l'Eubée, & vivait du tems de Ptolémée Philadelphe, qui le protégea. Il ne nous reste de lui que son poëme de *Cassandre*. Il fut tué d'un coup de fleche.

Méléagre, né à Gadare en Syrie, fut le premier qui commença ce fameux recueil d'épigrammes greques, nommé *Anthologie*. Philippe de Thessalonique fut le second, Agathias le troisieme, & en 1380, Planude fit paraître la quatrieme Anthologie, qu'il divisa en sept livres. C'est celle que nous avons.

Ménandre, fils de Diopéthès & d'Hégestrate, né à Céphisie près d'Athènes. Il fut le premier des Poëtes comiques (*b*) qu'il y eut en Grece;

(*a*) ———— *Citharâ crinitus Iopas*
Personat auratâ, docuit quæ maximus Atlas.
« Iopas chantait sur sa lyre d'or, les merveilles qu'il avait aprises du grand Atlas ».
(*Énéide*, *liv.* 1, *vers* 740).

(*b*) Il fut nommé le chef de la *nouvele Comédie*. Aristophâne était celui de l'*anciene*.

il florissait en la cent quinzieme olympiade, & avait composé cent cinq Comédies, dont nous n'avons plus que quelques fragmens. Huit remporterent le prix. Les rois d'Égypte & de Macédoine lui envoyerent des ambassadeurs, pour l'inviter à se rendre dans leur cour; mais il préféra toujours sa liberté & sa vie obscure. Il était disciple de Théophraste, & mourut (*a*) âgé de cinquante-deux ans, 292 avant J. C. (*b*); il avait long-tems aimé la courtisane Glycere.

C'est à Ménandre que l'on doit Térence. César l'appelait un demi Ménandre, parcequ'il prenait toujours deux comédies de lui, pour en composer une des sienes.

Moschus, né en Sicile, vivait environ deux cent cinquante ans avant J. C. & fut l'éleve de Bion de Smyrne.

Ses Idylles sont charmantes, mais on leur reproche de l'affectation & de la recherche. On dit que Théocrite peignit la nature simple; que Moschus l'embélit, & que Bion la rendit trop brillante.

Musée. On en compte sept du même nom. Le plus ancien vivait avant Homere. Il était Athénien, fils d'Antiphème & pere d'Eumolpe (*c*); il fut disciple d'Orphée. Virgile en parle comme du plus grand des Poëtes. On dit que la plupart des ouvrages qui passaient pour être de lui, étaient d'Onomacrite; il ne nous reste rien de lui. Son petit-fils s'appelait aussi Musée, & inventa la sphere, selon Diogène Laërce. On lui attribue aussi une *Théogonie*, fort estimée. Le Musée d'Athènes était une colline dans l'anciene ville, vis-à-vis la citadelle; on l'appela ainsi, parcequ'on dit que le Poëte Musée avait acoutumé de s'y retirer pour y faire des vers, & y étant mort, il y fut enterré.

Il ne faut pas confondre Musée, disciple d'Orphée, avec Musée auteur

---

(*a*) Il se noya dans le port du Pyrée, où il se baignait.

(*b*) On lui donne le titre de *prince de la nouvele Comédie.* Voici son épitaphe, que l'on trouvait dans la chronique d'Apollodore, citée par Aulugelle.

« Le fameux citoyen de Céphisie, fils de Diopète, après avoir composé cent vingt » drames, mourut à l'âge de cinquante-deux ans ».

(*c*) Scaliger lui attribue le poëme de *Léandre & Héro;* mais on a des preuves, que le *Musée*, auteur de ce poëme, vivait après le quatrieme siecle.

du poëme de *Léandre & Héro*, qui est parvenu jusqu'à nous. Ce Musée vivait depuis le quatrieme siecle & était grammairien.

NICANDRE était de Claros; & vivait du tems d'Attale, dernier roi de Pergame. Il était grammairien, historien, médecin & poëte. Il nous reste de lui deux poëmes sur la médecine, qui ne sont pas juger avantageusement de ses talens poétiques.

NICOMAQUE était Athénien, & disputa le prix de la tragédie à Sophocle & à Euripide. Il remporta même plusieurs victoires sur eux.

OLEN, ancien Poëte de Xanthe en Lycie. Il avait fait des hymnes sacrés pour les Grecs. Ils se chantaient sur-tout dans le temple de Délos. On dit qu'il fut un de ceux qui fonderent l'oracle de Delphes, & qu'il y exerça le premier les fonctions de prêtre d'Apollon. Il vivait avant Orphée.

ONOMACRITE vivait du tems des enfans de Pisistrate, plus de cinq cent ans avant J. C. Il fit un poëme sur les orgies de Bacchus.

OPPIEN, d'Anazarbe en Cilicie, était fils d'Agésilaüs, qui lui donna la meilleure éducation. Sévere l'ayant exilé à Malte, Oppien suivit son pere, & y composa un poëme sur la pêche & un autre sur la chasse. Les ayant ensuite portés à Rome, l'empereur lui donna une piece d'or par vers; ce qui fit qu'on les appela *les vers dorés d'Oppien*. Il venait d'obtenir le retour de son pere, lorsque la peste l'enleva à l'âge de trente ans.

PAMPHUS était Athénien : on le croit plus ancien qu'Homere. Il avait fait un poëme sur les Grâces, & plusieurs hymnes. Il nous en reste quelques vers cités dans les anciens Auteurs. On les chantait avec ceux d'Olen & d'Orphée, dans les fêtes de Cérès. Pausanias dit les avoir lus. Il est à présumer qu'il vivait du tems de Linus, & qu'il était son disciple.

PANYASIS était d'Halicarnasse, ville de Carie; & on prétend que, sans Homere, il eût occupé la premiere place. Il avait composé un poëme très considérable sur les travaux d'Hercu.

Parthénius, de Nicée, vivait au commencement du regne d'Auguſte, & avait une grande réputation. On dit que Virgile fut ſon diſciple. De tous ſes ouvrages, nous n'avons que ſes poéſies érotiques.

Philémon, né à Syracuſe, était fils de Damon & contemporain de Ménandre; & l'emporta ſouvent ſur ce Poëte, moins par ſon mérite que par ſes intrigues (*a*). Plaute a imité ſa comédie *du Marchand*. Il mourut de rire, en voyant ſon âne manger des figues. Il avait alors quatre-vingt-quinze ans. Philémon le jeune, ſon fils, compoſa auſſi cinquante-quatre comédies, dont il nous reſte des fragmens conſidérables recueillis par Grotius.

Philétas, Poëte élégiaque, de l'île de Cos, fut précepteur de Ptolémée Philadelphe, & paſſa la plus grande partie de ſa vie à ſa cour. Il mérita qu'on lui élevât une ſtatue de ſon vivant. Bayle prétend qu'il était ſi menu & ſi petit, qu'il était obligé de mettre du plomb dans ſa chauſſure, pour ne pas être emporté par le vent.

Philition, Poëte Mime fort agréable, dont il nous reſte quelques fragmens. Il mourut à force de rire.

Phrinicus diſciple de Theſpis, était Athénien; il commença à perfectioner la Tragédie, & donna le premier des maſques de femmes. Il compoſa neuf tragédies, dont il ne nous reſte que les titres. Celle qu'il avait faite ſur la priſe de Milet, fit verſer des larmes aux Athéniens; mais bientôt après, il fut condamné à une amende de mille dragmes, pour avoir r'ouvert une plaie ſi ſenſible à la nation.

Philoxène naquit à Cythere, & fut rival de Timothée de Teleſte & de Polyide, Poëtes dithyrambiques, qui eurent une grande réputation. A la priſe de Cythere par les Lacédémoniens, Philoxène fort jeune devint eſclave d'Agéſile, & enſuite du muſicien Mélanippide, dont il fut le diſciple. Devenu habile dans cet art & dans celui de la Poéſie, poſſédant preſque

(*a*) Ménandre lui dit un jour : « Philémon, ne rougiſſez-vous pas d'être toujours » couroné » ?

toutes les sciences & les talens agréables, il se fit sans peine une grande réputation à la cour de Denys le tyran.

Persone n'ignore sa réponse à Denys qui lui lisait un de ses ouvrages, *qu'on me remene aux carrieres;* il y avait été déja une fois, pour avoir trouvé mauvais un premier ouvrage de Denys, & il se condamnait à la même peine, ne pouvant approuver le second. On dit que cette réponse plut au tyran & le racomoda avec lui.

Philoxène est l'inventeur du nome *hexarmonien* ou *niglarien,* & Aristophâne le lui reproche, ce chant étant d'une mélodie efféminée & lâche. On le fait aussi l'inventeur du mode *hypodorien.*

Phocysides, de Milet, était contemporain de Pythagore. Son cœur était pur, son style sage & son esprit juste. Il ne nous reste de lui qu'un poëme, qu'il composa pour l'instruction des Milésiens.

Pindare, né à Thèbes en Béotie, environ cinq cent vingt ans avant J. C. le jour même de la solemnité des Jeux pythiques, reçut ses premieres leçons de son pere, joueur de flûte de profession. Il fut ensuite placé chez Myrtis, dame d'un mérite distingué pour la poésie lyrique : ce fut chez elle qu'il fit connaissance avec la fameuse Corinne, éleve aussi de Myrtis. Il passa ensuite à l'école de Simonide, alors fort vieux; & devint l'ami & le rival de son neveu Bacchylide. Il surpassa bientôt son maître, mais il fut plus admiré chez les étrangers que dans sa patrie; car les Thébains donnerent plusieurs fois la courone à des Poëtes qui avaient concouru avec lui, & qui lui étaient bien inférieurs. Malgré son amitié pour Myrtis & pour Corinne, il disputa plusieurs fois le prix avec elles; & s'il l'emporta une fois sur Myrtis, Corinne l'emporta cinq fois sur lui. Cependant Pausanias (livre 9, chapitre 2) assure que, si Corinne fut couronée, c'est que les juges furent plus sensibles aux charmes de la beauté qu'à ceux de la poésie.

Fabricius assure, que Pindare vivait encore à l'âge de quatre-vingt-dix ans; mais *Blair* dit expressément, qu'il mourut quatre cent trente-cinq ans avant J. C. à l'âge de quatre-vingt-six ans. On dit qu'ayant prié les Dieux de lui acorder le plus grand bonheur que l'homme puisse goûter, il mourut subitement au Théatre, apuyé sur les genoux d'un jeune enfant qu'il

aimait. Ses concitoyens lui érigerent un tombeau (*a*) dans l'hippodrome de Thèbes, que Pausanias nous apprend avoir vu; ainsi qu'à Delphes, la chaise de fer dans laquelle il s'asséiait pour chanter des hymnes en l'honeur d'Apollon. Sa mémoire était si respectée, que quand Alexandre prit la ville de Thèbes, il donna des ordres pour épargner la maison & la famille de Pindare (*b*). Avant lui, les Lacédémoniens en avaient fait autant; car avant de livrer cette ville au pillage, ils avaient fait écrire sur sa porte:

Abstenez-vous de brûler cette maison; c'était la demeure de Pindare.

Il n'y a point d'Auteur dont on ait dit tant de bien & tant de mal. Cependant il a toujours été nommé le prince de la poésie lyrique.

On ne peut lui contester la sublimité, l'élévation, la force, l'énergie, la précision, la brieveté, l'harmonie, le nombre, le feu, l'enthousiasme, &c. On lui reproche ses écarts, la hardiesse de ses pensées & de ses expressions, & sur-tout son obscurité, qui n'est peut-être que l'ouvrage du tems.

Le tombeau de Pindare était à Thèbes, au milieu de la lice pour la course des chevaux.

Platon. Ce fameux Philosophe fit des vers héroïques & érotiques; dont il nous reste encore quelques fragmens. *Voyez* son article au chapitre des Auteurs Grecs qui ont écrit sur la Musique.

Il y eut un autre Platon, Poëte comique fort estimé. On lit avec plaisir les fragmens qui nous restent de lui.

Pratinas, fils de Pyrronide, était né vers la soixante-dixieme olym-

(*a*) Les honeurs qu'ils lui rendirent furent tardifs, car ils l'avaient condamné à une amende considérable; mais les Athéniens indignés, lui donnerent une somme d'argent beaucoup plus forte que celle à laquelle il était condamné, & lui éleverent une statue magnifique.

(*b*) Alexandre, comme un lion,
Fond sur Thèbes épouvantée.
Qu'épargne-t-il? une maison,
Que Pindare avait habitée.
De ce Poëte ingénieux,
Il n'osa souiller l'héritage.
Il brisa les autels des Dieux;
Mais il respecta leur langage.

piade, ſelon Suidas, à Phlionte, ville du Peloponèſe, peu éloignée de Sicyone. Il fut le premier qui compoſa de ces pieces de théatre connues ſous le nom de ſatyres, & qui n'étaient que des farces. Suidas dit qu'il ne remporta le prix qu'une fois, quoiqu'il eût compoſé cinquante pieces.

Il vivait en même tems qu'Eſchyle & que Chérille, & diſputa le prix de la tragédie contre eux.

Praxilla, ſavante Sicyonienne, avait fait beaucoup de ſcholies, dont il ne nous reſte preſque rien (*a*).

Sapho, ſi célebre par ſes poéſies, naquit à Mitilène, capitale de l'île de Lesbos, environ ſix cent ans avant J. C. du tems de Stéſichore, d'Alcée, de Tarquin l'ancien, &c. Sa mere s'appelait Cléis, & ſon pere eſt nommé de huit ou dix façons différentes; ce qui fait croire avec raiſon, qu'il y a eu pluſieurs Sapho, & la preuve en eſt, qu'on voit encore aujourd'hui le portrait d'une Sapho d'Eriſe, fameuſe courtiſane. Lariché, Charaxo & Erigius furent ſes freres. Elle aima beaucoup le premier, & le célébra dans ſes vers; mais elle fit des vers ſatyriques contre le ſecond, & lui reprocha vivement ſon amour pour une courtiſane avec laquelle il dépenſa tout ſon bien.

Sapho étant fort jeune, épouſa Cercola, jeune homme de l'île d'Andros, & en eut une fille nommée Cléis. Ayant bientôt perdu ſon mari, elle forma le projet de ne jamais s'engager; mais ſon cœur ſenſible céda bientôt aux charmes de Phaon, qui la mépriſa, & qui ſe retira en Sicile pour éviter ſes perſécutions. Sapho l'y ſuivit; mais ſon amour, ſes vers & ſes reproches ne purent fléchir ce cœur inſenſible. Sapho au déſeſpoir, partit pour l'Acharnanie, & ſe précipita dans la mer du haut du promotoire de Leucade.

Ariſtoxène aſſure qu'elle inventa le mode *mixo-lydien* ou *hyper-dorien.* Pluſieurs Savans prétendent, que l'air ſur lequel on a fait les paroles de l'hymne de ſaint Jean, avait été compoſé par Sapho; effectivement la plupart de ſes odes pouvaient ſe chanter ſur cet air. Horace l'adopta depuis pour chanter pluſieurs de ſes odes; entre autres, *Jam ſatis terris nivis*, &c.

(*a*) Antipater nous a laiſſé une épigramme, dans laquelle il dit que la terre a ſes neuf muſes, ainſi que le ciel : il les nomme *Praxilla*, *Miro*, *Anyte*, *Sapho*, *Érine*, *Téleſille*, *Corinne*, *Naſſide* & *Myrtis*.

Sapho forma une Académie de filles qui excellaient dans la Musique. C'est sans doute cette Académie, à laquelle elle présidait, qui lui atira la jalousie des femmes de Mitilène, qui l'accuserent d'aimer (*a*) trop son sexe; mais son amour pour Phaon, & sa fin malheureuse, ne la justifient-ils pas assez? Et ne peut-on pas attribuer à la courtisane Sapho, ce dont on accuse l'infortunée Lesbiene?... Tous les grands hommes de l'Antiquité ont loué ses poésies, & la Grece entiere lui a donné le nom de *dixieme Muse.* Nous devons à Denys d'Halicarnasse & à Longin les deux plus belles pieces de Sapho, l'hymne à Vénus, & l'ode à une de ses amies.

Elle inventa le vers saphique & le vers éolique, composa des élégies, des épigrammes, & neuf livres de poésies lyriques.

Simonide. Il y a eu plusieurs Simonide. Un, surnommé *Téius*, que Suidas dit avoir été un *Poëte érythréen.* Un autre, Poëte aussi, du tems d'Antiochus le grand, duquel il a écrit les actions notables, & principalement la guerre qu'il fit aux Galates. Le troisieme s'appelait Simonide Mélicerte, neveu du grand Simonide: il vivait quelque tems avant la guerre du Peloponèse. Le quatrieme, ou plutôt, le premier & le plus ancien de tous, florissait, selon Suidas, en la cinquante-cinquieme olympiade, & a vécu quatre-vingt-neuf ans. Il naquit dans l'île de Céos, l'une des Cyclades, & vivait sous Darius,

---

(*a*) Ce n'est pourtant pas sans quelque fondement, qu'on l'accuse d'avoir trop aimé son sexe. On en peut juger par cette traduction d'une de ses pieces, adressée à une jeune Lesbiene, qui était apparemment la jeune Timas, dont elle fit l'épitaphe:

Heureux qui près de toi, pour toi seule soupire,
Qui jouit du plaisir de t'entendre parler;
Qui te voit quelquefois doucement lui sourire!
Les Dieux dans son bonheur pouraient-ils l'égaler!

Je sens de veine en veine une subtile flâme
Courir par tous mes sens si-tôt que je te vois;
Et dans les doux transports où s'égare mon âme;
Je ne saurais trouver de langue ni de voix.

Un nuage confus se répand sur ma vue,
Je ne vois plus, je tombe en de douces langueurs;
Et pâle, sans haleine, interdite, éperdue,
Un frisson me saisit, je tombe, je me meurs.

fils d'Hystaspe. Il a écrit en langue Dorique l'histoire de Cambyse & celle de Darius, & fit aussi plusieurs tragédies (*a*), des épigrammes & d'autres poésies. Quintilien le fait auteur de la mémoire artificielle. Pline dit qu'il ajouta à la lyre la huitieme corde (*b*), & à l'alphabet ces quatre lettres Ζ, Η, Ψ, Ω. Ayant demandé à Thémistocle une chose qui n'était pas juste, ce Philosophe lui répondit : *Le Musicien ne serait pas bon, qui chanterait contre mesure ; ni le Magistrat, qui favoriserait un plaideur contre les loix.*

Simonide était grand Musicien, & écrivit sur la musique un ouvrage qui n'est pas parvenu jusqu'à nous.

A l'âge de quatre-vingt ans, il remporta le prix aux Jeux pythiques. Il gagna aussi une fois le prix contre Eschyle, en vers élégiaques : sa poésie était tendre & plaintive. Il mourut âgé de quatre-vingt-neuf ans ; & le tombeau qu'on lui avait érigé à Syracuse, fut démoli par Phénix, général des Agrigentins, lorsqu'il eut pris cette ville. Callimaque fit à cette occasion une piece contre Phénix.

Socrate. Nous métons ce grand homme au rang des Poëtes, parce qu'il mit en vers plusieurs fables d'Ésope, ayant été averti en songe par les Dieux, quelques jours avant de mourir, de s'atacher à la poésie. Il composa aussi des hymnes pour les fêtes sacrées. Tout le monde connaît sa vie & sa mort.

Il aima toujours la musique, & jouait assez bien de la lyre.

Sophocle, né à Athènes la seconde année de la soixante-onzieme olympiade, était plus jeune qu'Eschyle, & plus âgé qu'Euripide, quoique mort dix ans après lui. Son pere Sophile était un maître de forge, très estimé de Périclès. Lamprus fut son maître de Musique ; & Eschyle lui donna le goût de la Tragédie. Ses rares talens lui ouvrirent le chemin aux grands emplois. Périclès le fit nommer général de l'armée Athéniene. Mais la poésie lui procura une bien plus grande réputation que les armes. Il composa cent vingt tragédies, & des hymnes à Apollon. Il ne nous en reste que sept. Les chœurs, qui étaient au nombre de cinquante avant Eschyle, & qui avaient

(*a*) Persone ne possédait comme lui le don d'atendrir & d'exciter la pitié.

(*b*) Boëce dit que ce fut Lychaon de Samos, Nicomaque la donne à Pythagore, &c. Ces Messieurs se contredisent si souvent, qu'il n'est pas facile de les acorder.

été

été réduits par lui à douze, furent portés à quinze par Sophocle. Cicéron l'appelait *Poëte divin*, & Virgile le regardait comme le premier d'entre les Poëtes.

Les enfans de Sophocle trouvant qu'il vivait trop long-tems, voulurent le faire passer pour fou; Sophocle porta à ses Juges la Tragédie d'*Œdipe à Colonne*, qu'il venait d'achever, & fut renvoyé absous avec les plus grands honeurs. Il mourut la troisieme année de la quatre-vingt-douzieme olympiade, quatre cent ans avant J. C. âgé de (*a*) près de quatre-vingt ans.

Sophron, fils d'Agathocle, était de Syracuse, & fut un bon Poëte *Mime*. On dit que Platon faisait tant de cas de ses ouvrages, qu'il les métait toujours sous son chevet, où on les trouva après sa mort.

Stésichore, né à Himere, ville de Sicile, avait douze ans, dit-on, lorsqu'Homere mourut (*b*). Suidas & quelques autres le font fils d'Hésiode. On l'appelait d'abord *Tisias*; mais le changement qu'il introduisit dans les chœurs de musique & de danse, lui valut le surnom de *Stésichore*. Avant lui, les chœurs tournaient autour de l'autel & de la statue du Dieu, commençant leur marche par la droite (ce qui s'appelait *strophe*), & revenaient par la gauche à l'endroit d'où ils étaient partis (ce qu'on appelait *antistrophe*), pour en repartir sur le champ & recommencer un autre tour. Mais Stésichore termina chaque tour par une pause assez longue, pendant laquelle le chœur, tourné vers la statue du Dieu, chantait un troisieme couplet de cantique ou de l'ode que l'on nommait *Epode*, ce qui se faisait quelquefois debout & quelquefois assis. C'est cette *station de chœurs* que désigne le mot *Stésichore*. Il mourut à Catane, dans la cinquante-sixieme olympiade, âgé d'environ soixante-quinze ans; Lucien dit, de quatre-vingt-cinq. Les Himériens lui érigerent, dans sa vieillesse, une statue où ils paraissait courbé, ayant un livre à la main. Cicéron parle de cette statue comme d'un chef-d'œuvre. On voit un portrait de lui, fait dans sa jeunesse. On disait qu'à son tombeau tout était au nombre de huit, huit colonnes,

(*a*) On dit qu'il mourut de joie en aprenant le succès d'une de ses tragédies. Les Athéniens lui érigerent un monument superbe.

(*b*) On dit qu'étant encore enfant, un rossignol vint chanter sur ses levres, augure heureux de la douce harmonie qui regnerait un jour dans ses vers.

huit marches, huit angles, &c. & delà vient, qu'au jeu des osselets, la face marquée 8 s'appelait *Stésichore*.

On assure qu'il fut l'inventeur de l'épithalame chez les Grecs. C'est un chant nuptial, dont les Hébreux connurent l'usage. Ce petit poëme se chantait, à Rome comme en Grece, à la porte de l'apartement des époux, par deux chœurs de jeunes garçons & de jeunes filles, acompagnés par des flûtes. Il ne reste de lui que quelques fragmens (*a*). Du tems de Quintilien, il existait encore plusieurs de ses Poëmes. Il était fort ami de Démosthène, qui fait une mention honorable de lui dans sa harangue contre Midias. Stésichore ayant fait des vers injurieux contre Hélène, Castor & Pollux l'en punirent en le privant de la lumiere; mais on dit que quelques tems après, il fit un poëme, où il chanta les louanges de la même princesse, & qu'alors il recouvra la vue. Telle fut l'origine de *chanter la palinodie*. On trouve dans le *Phédre* de Platon le commencement de cette palinodie. Il composa vingt-six livres de poésies lyriques, une idylle sur l'amour, &c. Il fut le premier qui joignit le son de la harpe au chant des chœurs dans les tragédies.

SUSARION, né à Mégare, selon les marbres d'Arondel, fut le premier qui donna une comédie à Athènes, environ cinq cent soixante-dix ans avant J. C.

TÉLÉSILLE, fut célebre par ses vers & par son courage. Pausanias nous apprend qu'elle défendit Argos sa patrie, contre les Lacédémoniens; & anima tellement ses compatriotes, que Cléomène, roi de Sparte, fut obligé de lever le siége qu'il poussait avec vigueur. Du tems de Pausanias, on voyait encore une statue de Télésille. Plusieurs volumes de poésie étaient à ses pieds, & elle avait dans ses mains un casque qu'elle paraissait vouloir mettre sur la tête.

THÉOCRITE naquit à Syracuse, à-peu-près deux cent quatre-vingt ans avant J. C. Son pere se nommait *Simmichus* & sa mere *Philine*. Il était contemporain de Ménandre, fameux Poëte comique. C'est à Hiéron II, qu'il adressa son Idylle, intitulée *les Grâces*, où il fait intervenir ces divinités

(*a*) Environ quarante vers.

charmantes pour un office peu digne d'elles, pour mandier les bienfaits d'un roi; & quels bienfaits? de l'argent. Pindare en avait usé de même avec Hiéron I. Théocrite vécut ensuite à la cour de Ptolémée Philadelphe, roi d'Égypte, & lui donna des louanges d'autant plus fines, qu'elles étaient étrangeres à l'ouvrage où elles étaient insérées.

On acorde le premier rang à Théocrite dans le genre de l'idylle; poésie si difficile à traduire, & dont M. de Chabanon a vaincu les plus grandes difficultés, en traduisant si agréablement ce qui nous reste des idylles de Théocrite. On dit, qu'ayant eu l'imprudence d'écrire des satyres contre Hiéron, il fut puni de mort par ce prince.

THÉOGNIS, Sicilien & citoyen de Mégare, obtint le droit de bourgeoisie dans cette ville, en récompense de ses poésies sages & vertueuses.

THESPIS. La tragédie existait bien long-tems avant Thespis, mais ce n'était qu'un chœur de gens qui chantaient & se disaient des injures. Thespis fut le premier, qui jeta dans le chœur un personage qui, pour le délasser & lui donner le tems de reprendre haleine, récitait une aventure de quelque personage illustre; & c'est ce récit qui donna lieu ensuite aux sujets des tragédies. La premiere piece que Thespis fit jouer, fut *Alceste*.

Il jouait lui-même dans ses pieces, & ne contribua pas peu à leur succès.

Il était né à Icarie, ville de l'Attique, l'an du monde 3531, du tems de Solon.

Comme ce fut Thespis qui introduisit dans les tragédies un acteur qui récitait, entre deux chants du chœur, un discours nommé *épisode*, quelques Auteurs l'ont appelé *l'inventeur de la tragédie*.

(*a*) Horace dit qu'il promenait ses acteurs dans un chariot découvert, où ils récitaient leurs poëmes, ayant le visage barbouillé de lie de vin. Eschyle introduisit un second acteur, & Sophocle un troisieme.

(*a*) *Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ*
Dicitur, & plaustris vexisse poëmata Thespis,
Quæ canerent agerentque, peruncti fæcibus ora.

(Horace, art. poët. V. 275.)

Timocréon, de Rhodes, Poëte & Musicien, fit des chansons satyriques contre Thémistocle & contre Simonide.

Plutarque nous en a conservé une contre Thémistocle.

Torebe. Selon Denys l'Iambique, il fut l'auteur du mode *Lydien*. Pindare, dans ses pœans sur les noces de Niobé, dit que ce fut *Antippe*; d'autres disent *Mélanippide*.

Xénoclès disputa le prix de la poésie dramatique à Euripide, aux Jeux olympiques, dans la quatre-vingt-unieme olympiade.

Xénocrite a traité d'un style empoulé des sujets héroïques; & c'est pour cela que quelques-uns qualifient ces sujets, du nom de *dithyrambe*.

Xénophâne, né à Lesbos, composa des vers ïambes contre Homere & Hésiode : il était contemporain de Socrate.

§. 2. POETES ROMAINS.

Accius (*Lucius*), fils d'un afranchi, était un Poëte tragique fort estimé, qui fit aussi des annales en vers. Il mourut l'an de Rome 650, cent quatre ans avant J. C. Il donna sa premiere piece, la même année que Pacuvius donna sa derniere; il avait alors quatre-vingt ans, & Accius n'en avait que dix-sept. C'était l'an de Rome 600.

Il fut le premier qui donna une tragédie dont le sujet était Romain. Elle s'appelait *Brutus*.

Afranius s'appropria avec génie les beautés des Poëtes Grecs comiques. On lui reproche d'avoir souillé ses comédies (*a*) par d'infâmes amours. Une preuve de son mérite, c'est qu'il ne prononçait qu'avec vénération le nom de Térence, cet éloge est de lui :

Terentio non similem dices quempiam.

(*a*) Quintilien parle ainsi de lui : *Togatis excellit Afranius, quæ utinam non inquinasset, puerorum fœdis amoribus mores suos fassus!*

Cicéron dit que c'est un homme de beaucoup d'esprit, dont les fables sont charmantes.

Afranius vivait environ cent ans avant J. C. & du tems de Marius. Suétone cite une piece de lui qui s'appelait l'*Embrâsement.* Horace l'appele le Menandre des Romains :

Dicitur Afrani toga convenisse Menandro.
(Liv. 2. ép. 1. v. 57.)

Afranius disait, que la sagesse était fille de l'expérience & de la mémoire.

Albinovanus (*Pedo*) a été nommé le *Divin* par Ovide.

Il fit le poëme de la *Théséide* qui eut beaucoup de réputation. Martial loue beaucoup ses épigrammes, & certainement il s'y connaissait.

Il ne nous reste de lui qu'une élégie très intéressante, adressée à Livie sur la mort de Drusus, une autre sur celle de Mécène, un fragment sur Germanicus, & un conte très bien narré, conservé par Séneque.

Annianus florissait sous les règnes d'Adrien & de Trajan. Il est cité par Aulugelle, chap. 87.

C'est lui qui nous a conservé deux vers de Lucilius qui disent :

« La lune nourrit les huîtres, engraisse les hérissons de mer, ranime le » bétail, & les coquillages d'où l'on tire la pourpre ».

Antias (*Furius*) vivait environ cent ans avant J. C. On prétend que Virgile l'avait beaucoup lu, & qu'il a mis dans ses Œuvres un grand nombre de ses vers.

Antias a été célébré par Macrobe, qui nous assure que le consul Catulle l'aimait beaucoup, & lui envoya ses Œuvres l'an 652 de Rome, cent deux ans avant J. C.

Antoine (*Julius*), fils de M. Antoine & de Fulvie. Après la mort de son pere, Auguste le combla de biens, l'honora du sacerdoce, de la préture, du consulat & du gouvernement de Rome; il lui fit même épouser sa niece Marcella, sœur de Marcellus.

Antoine, loin de reconaître les bontés d'Auguste, comme il le devait, devint le complice des débauches de Julie, & entra même dans une conspiration contre son bienfaiteur : il prévint le châtiment qu'il méritait, par une mort volontaire, en 752, deux ans avant J. C. Il était frere de Cléopatre, fille de la fameuse reine d'Égypte.

Jule Antoine passait pour un excellent Poëte lyrique (*a*); mais rien de lui n'est parvenu jusqu'à nous. Luce Jule, son fils & le dernier de sa maison, mourut en exil à Marseille, l'an vingt de J. C.

Atta (*Tit. Quintius*), Auteur comique, ne mit sur la scène que les mœurs des Romains, & malgré sa médiocrité, se fit une si grande réputation, qu'on ne métait persone au dessus de lui.

Du tems d'Horace, on avait encore une si grande vénération pour les ouvrages d'Atta, que ce Poëte en parle ainsi : (*Liv. II. Ep.* 1. *v.* 79.)

Rectè necne crocum floresque perambulet Attæ
Fabula, si dubitem; clament periisse pudorem
Cuncti pene fratres, ea quum reprehendere coner,
Quæ gravis Æsopus, quæ doctus Roscius egit:
Vel quia nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt;
Vel quia turpe putant parere minoribus, &, quæ
Imberbes didicere, senes perdenda fateri.

« Si je m'avise de douter si les comédies d'Atta se soutiennent bien sur » la scène, tous nos vieux sénateurs s'écrient aussi-tôt, qu'il faut être de la » derniere impudence, pour oser critiquer des pieces qui ont été jouées » par les Ésope & les Roscius. Pourquoi? C'est que ce qui nous a plu » autrefois, a comme acquis le droit de nous plaire toujours; ou qu'on » croirait se dégrader, si l'on réformait son jugement sur celui des jeunes » gens; & si l'on reconaissait, sur ses vieux jours, que ce qu'on a apris » dans sa jeunesse, mérite souvent d'être oublié ».

Aviénus (*Rufus Festus*) vivait sous Théodose, vers la fin du quatorzieme siecle.

Nous avons de lui la traduction qu'il fit en vers, des *Phénomenes* d'Aratus, & la *description du Monde*, de Denys.

Nous avons aussi quarante-deux fables d'Ésope qu'il a mises en vers élégiaques, mais qui sont bien éloignées de la pureté & de la grâce de celles de Phédre.

(*a*) Bayle nous dit qu'il composa un Poëme de douze livres, en vers héroïques, & quelques Traités en prose.

Aviénus avait mis en vers ïambiques, tout Tite-Live. Il y a apparence qu'on n'a pas beaucoup perdu en perdant cet ouvrage.

Avitus (*Alphius*). Il floriſſait ſous Auguſte & ſous Tibere, &, ſelon Séneque, énerva la force de ſon ſtyle, en s'appliquant à la poéſie. Il écrivit en vers deux livres des vies des grands hommes. Priſcien nous en a conſervé quelques fragmens.

Aulus (*Sérénus*). Le tems qui détruit tout, ne nous a laiſſé de lui que le jugement porté par les Anciens ſur ſes ouvrages. Il était regardé comme l'un des premiers Poëtes lyriques.

Ausone (*Decimus Magnus*) naquit à Bordeaux au commencement du quatrieme ſiecle. Son pere était un fameux médecin de Bazas, qui devint premier médecin de l'empereur Valentinien I, & enſuite préfet de l'Illyrie. Il mourut âgé de quatre-vingt-dix ans, l'an de J. C. 377, & mérita le titre de ſage.

Son fils ne put le ſuivre à Rome, à cauſe de ſa grande jeuneſſe, & fut élevé à Toulouſe par Macrin, bon grammairien.

A l'âge de trente ans, il remplit une chaire de grammairien au collége de Bordeaux.

Il était profeſſeur depuis trente ans, lorſqu'il fut nommé gouverneur des enfans de l'empereur Valentinien.

L'empereur le fit queſteur, préfet d'Italie, puis des Gaules. Gratien étant devenu empereur après la mort de ſon pere, le combla d'honeurs & de biens, lui & les ſiens. Il était à Treves, lorſqu'il fut nommé conſul. Mais bientôt il éprouva les plus vifs chagrins; ſes diſciples Gratien & Valentinien furent aſſaſſinés: alors dégoûté des honeurs, il ſe retira à Bordeaux, où il termina ſa vie à plus de quatre-vingt ans. Il vivait encore en 392. Ce fut dans cette retraite qu'il compoſa la plus grande partie de ſes poéſies.

Théodoſe le grand lui écrivit une lettre preſſante, pour l'engager à raſſembler ſes œuvres: c'eſt peut-être à cette demande que nous devons ce qui nous en reſte.

Bassus. Ce Poëte excellait dans l'ode anacréontique & dans les chanſons.

Quintilien le nomme après Horace, & Pline le jeune loue ses talens pour la poésie lyrique.

Ce Poëte estimable avait une maison de campagne aux environs du Vésuve, & probablement auprès de Pompéia. Il était dans cette maison, lorsqu'elle fut ensevelie dans les cendres & les laves, de la terrible éruption arrivée le 24 août 79, qui détruisit Herculanum & plusieurs autres villes de la Campanie.

Calpurnius (*Titus*), né en Sicile, vivait sous l'empire de Carus, & était ami de Némésien, qui le combla de biens. Sa quatrieme églogue est un témoignage bien vif de sa reconaissance.

Nous avons sept églogues de lui, qui sont les derniers soupirs de la Poésie latine; & qu'on faisait étudier dans les classes sous le septieme & le huitieme siecle.

Calvus (*Cornelius Licinius*), orateur & poëte, était intime ami de Catulle, & fut redoutable aux écrivains & aux grands seigneurs qui se déshonoraient par leurs mœurs. César, qu'il n'avoit pas épargné daus ses satyres, lui pardona & lui offrit son amitié. Calvus fit aussi des élégies, dans lesquelles il célébra ses amours avec *Quintilia*. Properce & Catulle vantent les vers qu'il fit pour elle. Il mourut à l'âge de trente ans, l'an de Rome *696*, cinquante-huit ans avant J. C.

Capella. Ovide fait mention de ses élégies, qui sont entierement perdues:

Clauderet imparibus verba Capella modis.
(Liv. 4. de Pont, élég. 16.)

Cassius, de Parme. Horace en faisait peu de cas: il le cite comme un Poëte trop fécond. (Liv. I. Sat. 10. v. 60.)

Contentus amet scripsisse ducentos
Ante cibum versus, totidem cænatus. Etrusci
Quale fuit Cassî rapido ferventius amni
Ingenium; capsis quem fama est esse librisque
Ambustum propriis.

« Content de lui-même, quand il a jeté sur le papier deux cens vers avant » souper & autant après. C'était là le beau talent de Cassius l'Étrusque. Le » fleuve

» fleuve le plus impétueux n'aprochait pas de l'affluence & de la rapidité de » sa veine. Aussi laissa-t-il en mourant une si grande quantité de vers, » qu'il n'eut point, dit-on, d'autre bûcher que ses écrits & ses porte- » feuilles ».

Il conspira contre César ; & après la journée de Philippe, s'atacha au jeune Pompée, puis à Antoine.

Après la bataille d'Actium, il se retira à Athènes; où Varus, par l'ordre d'Octave, alla lui donner la mort, & sachant qu'il était dans une maison, y fit mettre le feu, & le brûla avec tous ses ouvrages.

Il mourut ainsi, l'an de Rome 723, trente-un avant J. C. On lui a donné le nom de Toscan, parceque Parme était autrefois de l'Étrurie.

CATON (*Valerius*). On l'appelait la *Sirène latine*, tant ses vers étaient mélodieux : ses élégies sont perdues.

Victime de la guerre civile, il fit une Piece contre Sylla, pour se plaindre de la perte de ses terres, & sur-tout de l'absence de Lydie, jeune Romaine, qu'il aimait tendrement. Cette Piece nous est restée.

Il n'était pas de la famille de Caton le censeur.

CATULLE (*Caius Valerius*) naquit à Vérone, sous le septieme consulat de Marius, quatre-vingt-six ans avant J. C. & l'an de Rome 668. Il fut ami de Cicéron, de Plancus, de Cinna & des plus grands hommes de son tems. Il eut deux maîtresses, qu'il célébra dans ses vers, *Ipsithille*, & *Clodia* qu'il appela *Lesbie* (*a*). Il nous reste de lui cent dix-sept petites Pieces de poésie ; le

(*a*) On prétend qu'il la nommait ainsi, parceque Sapho était de Lesbos, & qu'il aimait beaucoup les poésies de cette célebre fille. Il paraît que Lesbie ne lui était pas fort fidele ; voici comment il en parle :

Cœli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
Illa Lesbia, quam Catullus unam
Plus quàm se, atque suos amavit omnes,
Nunc, in quadriviis & angiportis,
Glubit magnanimos Remi nepotes.

« Célius, ma Lesbie, cette Lesbie, la Lesbie que Catulle aimait plus que lui-même, » & que tous les siens ensemble; eh bien, Célius, dans les places, dans les carrefours, » cette Lesbie vaque maintenant aux plaisirs des magnanimes descendans de Rémus ».

Cette femme était, dit on, la sœur de P. Clodius, ce fameux enemi de Cicéron. (*Voyez* Bayle).

reste est perdu. Il n'avait que trente ans, lorsqu'il mourut en 697, année où Ciceron revint de son exil. Quelques Auteurs, & Bayle est du nombre, prétendent qu'il vécut plus long-tems. Il a toujours été compris parmi les premiers Poëtes latins.

Catulle voyagea beaucoup. Il alla à Troye, pour voir son frere qu'il aimait tendrement. A son retour, la nouvele de sa mort ariva presqu'aussi-tôt que lui; il se rembarqua, pour aller lui élever un tombeau.

Il excellait également dans l'ode, l'élégie, l'épigramme, &c. Les gens de goût le préferent à Martial pour ce dernier genre.

Il y eut un autre Catulle (*Q. Catullus Lutatius*) illustre Patricien, qui obtint le consulat lorsque Marius fut consul pour la quatrieme fois, l'an de Rome 652, avant J. C. cent deux. Il fit plusieurs petites Pieces de poésie, & c'est de lui que Ciceron dit à Brutus : « Vous trouverez dans » ses ouvrages l'urbanité des mœurs, la naïveté de l'expression, la politesse » du style & la plus grande pureté de la langue romaine ».

Cécilius (*Statius*) l'un des plus célebres Poëtes comiques de son tems, né dans l'Insubrie, vivait l'an 575 de Rome, cent soixante dix-neuf ans avant J. C. Il était contemporain d'Ennius, & laissa quelques comédies, dont il ne nous est resté que des fragmens recueillis par Robert Étienne. Cicéron l'accuse de mal parler latin. Horace lui acorde de la force dans ses caracteres.

Vincere Cœcilius gravitate.

(Liv. 2, ép. 1, v. 59.)

Il mourut en 586, un an après Ennius, & deux avant que Térence fit jouer l'*Andriene*, sa premiere Piece, cent soixante-dix ans avant J. C.

Cinna (*Caius Helvius*). Cet ami de Catulle ne se hâtait pas de faire paraître ses productions poétiques. Il travailla neuf ans à perfectioner sa Piece intitulée *Smyrna*.

Il avait fait aussi les Poëmes d'Achille, de Télephe, de Xerxès, &c. qui sont perdus. Ce qui nous reste de ses ouvrages, a le cachet du beau siecle d'Auguste.

Claudien vivait dans le quatrieme siecle sous l'empire de Théodose

& de ſes fils Arcadius & Honorius. Il peut être appelé le dernier des Poëtes Romains, puiſqu'après la mort de Théodoſe, l'Italie devint la proie des barbares, & les ſciences, ainſi que les arts, furent plongées dans d'épaiſſes ténebres, qui ne ſe diſſiperent qu'après plus de mille ans, & ne leur rendirent toute leur ſplendeur que ſous le beau regne de Louis XIV.

Claudien naquit à Alexandrie en Égypte. Vers l'an 365, il vint à Rome ſur la fin du regne de Théodoſe, & quita la poéſie greque pour la latine. Il ſut ſi bien flater Stilicon, favori de l'empereur & maître de l'empire, qu'il obtint de lui les honeurs & les richeſſes. Le ſénat lui fit ériger une ſtatue, de ſon vivant, dans la place de Trajan.

La princeſſe Sérène, femme de Stilicon, aimait beaucoup Claudien, & le maria richement; auſſi l'accabla-t-il de louanges dans ſes vers.

On connaît la fameuſe cataſtrophe, dans laquelle Stilicon & toute ſa famille fut envelopée : probablement Claudien périt en même tems; car on ne ſait plus rien de lui depuis ce moment.

Il nous reſte de lui ſon Poëme de *Proſerpine*, celui du conſulat d'Honorius, des ſatyres contre Ruffin & Eutrope. Deux poëmes ſur la guerre d'Afrique & celle contre les Goths, un panégirique & des épithalames.

DORSENNE (*Fabius*) (*a*). Horace nous aſſure qu'il n'avait en vue que de gagner de l'argent, & cependant ſes pieces étaient eſtimées. On lui reproche d'y avoir introduit trop de paraſites affamés.

ENNIUS (*Quintus*) né à Rudie (*b*), ville de Calabre près d'Otrante, vécut long-tems en Sardaigne, & fut amené à Rome par Caton le cenſeur, à qui il avait enſeigné le grec.

Il compoſa pluſieurs tragédies, & dix-huit livres d'Annales en vers. Il ne nous reſte de lui que quelques fragmens, publiés à Leyde en 1620. Il fit auſſi la vie de Scipion, qui fut ſon chef-d'œuvre.

Cicéron lui donne la préférence ſur Névius.

Ovide en dit du bien, quoiqu'il ajoute qu'il n'avait point d'art.

Ennius ingenio maximus, arte rudis.

(*a*) Pline le nomme *Doſſenus.*

(*b*) L'an 515 de Rome, deux cent trente-ſix ans avant J. C. D'autres diſent cent ſoixante-neuf.

Ennius fut le premier qui employa les vers héroïques parmi les Romains. Il mourut de la goute, âgé de soixante-dix ans, l'an de Rome 585, cent soixante-neuf ans avant J. C. Il était d'une bravoure & d'une probité reconues.

Le grand Scipion l'aima tant, qu'il voulut que le même tombeau les réunît pour jamais, & que la statue d'Ennius fût à côté de la siene sur leur tombeau commun. Ennius le peint admirablement par ce seul trait:

Hic est ille situs, cui nemo civi neque hostis
Quibit pro factis reddere opræ pretium.

Florus (*Julius*) ami de Tibere, se distingua par son éloquence, son savoir & sa politesse. Horace l'aimait beaucoup, & l'invitait souvent à entreprendre quelque grand ouvrage.

Il paraît que Florus était plus sensible à l'ambition qu'aux charmes de la poésie.

Quintilien l'appele le prince de l'éloquence. Il était disciple de Porcius Latro.

Fundanius. Horace nous dit de lui, dans la dixieme satyre du liv. 1, v. 40. « Il n'apartient qu'à vous, Fundanius, de faire des comédies d'un style léger » & naïf, & de représenter agréablement sur la scène les ruses d'un valet & » d'une courtisane, pour attraper les écus d'un vieillard avare ».

Argutâ meretrice potes, Davoque Chremeta
Eludente senem, comis garrire libellos,
Unus vivorum, Fundani.

Fontanus chanta les amours des nymphes & des satyres.

Naïdas à satiris caneret Fontanus amatas.

Furius Bibaculus, né à Crémone, écrivit en vers des Annales: Macrobe en a conservé quelques fragmens, & prétend que Virgile s'en est servi.

Horace le tourne en ridicule dans la satyre dix de son premier livre, v. 36.

Turgidus Alpinus jugulat dum Memnona, dumque
Diffingit Rheni luteum caput, &c.

« Tandis que Furius, aussi enflé dans son style que dans sa taille, nous » représente dans ses poëmes, tantôt la mort des Memnon, tantôt la source » limoneuse du Rhin, &c. ».

Il y eut un autre *Furius Antias*, dont Macrobe & Aulugelle font mention. Il floriſſait vers le même tems que le premier.

Fuscus (*Ariſtius*) fut aimé d'Horace, qui lui reproche de préférer le tumulte de la ville à la tranquilité de la campagne. (*Liv. I, Ep.* 10.)

Gallus (*Cornelius*) né, dit-on, à Fréjus (*a*), fut tellement aimé de l'empereur Auguſte, que d'un rang obſcur il fut élevé au comble des honeurs. Il aima paſſionément Lycoris, fameuſe actrice du Théatre Romain, qui le quita pour ſuivre Antoine. Sa paſſion lui inſpira pluſieurs élégies charmantes, qui mirent le comble à ſa réputation.

Traduction d'une Chanſon de Gallus.

Vanter tes appas naiſſans,
Applaudir à tes talens,
C'eſt le ſort de Rome entiere;
Mais jouir dans le myſtere
D'un aimable enchantement,
C'eſt le ſort de ton amant.

Lycoris, tes ſons vainqueurs
Produiſent dans tous les cœurs
L'effet d'un tendre délire;
Mais lorſque le tien ſoupire,
Un ſi doux épanchement
N'eſt fait que pour ton amant.

Ton art offre tour à tour
Tous les effets de l'amour;
Rome admire ce prodige:
Mais ſans art & ſans preſtige
Tu m'exprimes ton penchant;
Quel bonheur pour ton amant!

De ta danſe la gaité
Fait dire au peuple enchanté,
Ah! quel eſt vive & légere!
Mais je crois ton cœur ſincere,
Viens en faire le ſerment
Dans le cœur de ton amant.

(*a*) *Forum Julii.*

Ayant été nommé au gouvernement de l'Égypte, il fut accusé de concussion, & même de conspiration contre son bienfaiteur.

Condamné à l'exil, il se tua de douleur, l'an de Rome 782, le vingt-quatrieme de J. C. & le quarante-troisieme de son âge.

On dit qu'Auguste le pleura, & s'écria : « Maître du monde, faut-il que » je sois le seul qui ne puisse donner à la punition de mes amis les bornes » que je voudrais! » Eh, qui l'empêchait de lui faire grâce?

Ses traductions d'Euphorion & ses élégies ne sont pas venues jusqu'à nous.

Il était ami de Virgile, d'Ovide & de Tibulle, qui parlent souvent de lui & de ses maîtresses Joffride, Lydie, Gentia, Cloé, &c.

Germanicus, né quinze ans avant J. C. était fils de Drusus & d'Antonia, niece d'Auguste, & fut adopté par Tibere, son oncle paternel, selon l'ordre qu'il en reçut d'Auguste. Il fut nommé consul l'an douzieme de J. C. & commanda l'armée Romaine en Germanie l'an 14. Il refusa l'empire, que ses soldats voulaient lui donner. L'an 18, il fut nommé une seconde fois consul, & partit pour l'Orient. Il vainquit le roi d'Arménie, & l'année suivante mourut à Antioche, empoisoné par Pison, peut-être par l'ordre de Tibere, & âgé seulement de trente-quatre ans. Il avait épousé Agrippine, petite-fille d'Auguste, dont il eut six enfans, trois fils & trois filles, Néron & Drusus, tués par Tibere, & Caligula qui fut empereur, Agrippine, mere de l'empereur Néron, Drusille & Livie.

On connaît assez les vertus de Germanicus, & les regrets des Romains, lorsqu'ils l'eurent perdu.

Ovide & Quintilien lui ont donné des louanges bien méritées. Il composa un grand nombre de comédies, qui sont entiérement perdues; & des épigrammes fort ingénieuses, dont le style porte l'empreinte du siecle d'Auguste. On ne conçoit pas comment il trouva le tems de composer tant d'ouvrages, ayant passé la plus grande partie de sa vie dans les armées.

Gétulicus était bon Poëte épigrammatique, mais trop obscène; cependant il jouissait à Rome de la plus grande réputation.

Gratius. Ovide parle avec éloge de son Poëme sur la *chasse*, (*a*) dont nous avons encore le premier livre.

(*a*) Ou la maniere de chasser avec les chiens.

Horace. Cet aimable Poëte naquit à Vénuse (*a*) petite ville située entre la Lucanie & la Pouille. Son pere, qui n'était qu'un afranchi, prévit ce que deviendrait son fils, & voulut qu'il fût élevé à Rome, où il le conduisit lui-même (*b*).

Ce pere tendre, qui l'aimait uniquement, assistait à toutes ses leçons, & se chargeait du soin de former son cœur, n'ayant pas assez de connaissances pour former son esprit. Son éducation fut couronée par le voyage d'Athènes (*c*), où il trouva le fils de Cicéron, le jeune Messala, Varus, Bibulus, &c. & devint leur ami. Ce fut dans cette ville fameuse, qu'Horace fut éclairé sur les principes des vérités & des vertus. De retour à Rome, il se rangea sous les drapeaux de Brutus, qui lui donna une légion à commander en qualité de tribun (*d*), & se trouva à la bataille de Philippes (*e*), où il nous apprend lui-même que, n'étant pas né pour la guerre, la peur lui fit prendre la fuite & jeter son bouclier. Revenu à Rome, au moyen de l'amnistie acordée par Auguste, y ayant trouvé son pere mort, & n'ayant plus rien à espérer dans la carriere des armes, il s'occupa à faire des vers, qui plurent tant à Virgile & à Varius, qu'ils le présenterent à Mécène (*f*). Celui-ci, de son protecteur devint bientôt son ami. La conformité de leurs opinions ne contribua pas peu à resserrer les nœuds de leur amitié.

Mécene obtint d'Auguste (*g*) une petite terre pour Horace, qui était située dans le pays des Sabins : elle s'appelait *Ustique*, & était située sur le mont *Lucrétile*, dans le territoire de *Bandusie :* il fit à ce sujet l'Ode 7, du Liv. I.

Laudabunt alii claram Rhodon, &c.

De toutes les sectes, celle des Stoïciens le révoltait le plus; mais il faut avouer qu'il abusa souvent de la doctrine d'Epicure, qu'il eut des passions déréglées, des goûts dépravés, & que l'amour & le vin le jeterent dans les plus grands excès. Mais il parle de ses défauts avec tant d'ingénuité & de

---

(*a*) Le 8 Décembre de l'an 689 de Rome, soixante-cinq ans avant J. C.

(*b*) *Voyez* la sixieme satyre du premier livre, & la premiere épître du second livre.

(*c*) L'an de Rome 709, avant J. C. 45, d'Horace 20.

(*d*) L'an de Rome 711, avant J. C. 43, d'Horace 22. Cette année fut celle où Cicéron fut tué âgé de soixante-quatre ans.

(*e*) L'an de Rome 712, avant J. C. 42, d'Horace 23.

(*f*) L'an de Rome 715, avant J. C. 39, d'Horace 26.

(*g*) L'an de Rome 716, avant J. C. 38, d'Horace 27.

candeur, qu'on eſt bien tenté de les lui pardoner. Doux, tranquille, gai, modeſte, il rendait heureux tout ce qui l'entourait, n'inſultait jamais l'ignorante ſimplicité, & les traits de ſa ſatyre ne tombaient jamais que ſur les faux ſavans, dont ſon ſiecle était inondé. Ami des grands, ſans leur ſacrifier ſa liberté, il borna ſon ambition à l'honeur de porter l'anguſticlave & l'anneau de Chevalier Romain, & refuſa même la place de ſecrétaire intime d'Auguſte. Il eſt douteux qu'il eût jamais écrit, au nom de ſon maître, une lettre auſſi admirable que l'Épître qu'il adreſſa à Auguſte lui-même, & qui eſt un des plus beaux morceaux de l'Antiquité.

Depuis ce tems, il ne nous reſte que peu de détails de la vie d'Horace; probablement il la paſſa dans la retraite, & dans une ſociété choiſie dont il faiſait les délices. Il mourut le 7 de Novembre, âgé de cinquante-ſept ans (*a*) environ un mois avant Mécène, l'an de Rome 746, huit ans avant J. C. quoiqu'on ait dit que Mécène, en mourant, l'avait recommandé à Auguſte, & par conſéquent qu'il était mort avant Horace. Un fragment de Mécène, où il déplore la mort d'Horace, nous a été conſervé par Iſidore, & prouve qu'Horace mourut avant lui.

Ce Poëte aimable mena la vie, en partie d'un philoſophe & en partie d'un homme du monde, mais toujours la plus agréable & la plus délicieuſe. Sa maiſon de Tivoli était pour lui l'aſyle du bonheur. Il nous a apris lui-même les principaux détails de ſa vie; & c'eſt par lui que nous ſavons qu'il avait la vue fort délicate, & qu'il était d'une très faible conſtitution. Il aimait tous les arts, mais ſur-tout la peinture, & s'y connaiſſait bien. Il y a grande aparence que ſes odes étaient chantées, & qu'il avait pris cet uſage des Grecs, qui chantaient leurs poéſies lyriques. On dit qu'Horace ſe ſervit, pour faire chanter ſes odes, de pluſieurs chants de l'anciene Muſique des Grecs, entre autres, d'un qui avait été fait ſur pluſieurs odes de Sapho, & qui eſt parvenu juſqu'à nous. C'eſt ſur ce chant qu'Horace a fait ſon ode *Jam ſatis terris nivis*, &c. & que les Chrétiens ont fait ce qu'ils appelent l'hymne de *Saint Jean*, commençant par *Ut queant laxis reſonare fibris*, &c.

(*a*) Ainſi finirent ſes beaux jours
Évanouis dans la moleſſe;
Et ſon nom, qui vivra ſans ceſſe,
Fut dépoſé par la pareſſe
Dans les annales des Amours.

Juvénal (*Decimus Junius*). Tout ce qu'on ſait de ce Poëte, c'eſt qu'il était d'Aquin, anciene ville de l'Italie, & qu'il avait paſſé quelques tems en Egypte. On croit qu'il naquit vers le commencement du regne de Néron, qu'il vint jeune à Rome pour étudier les belles-lettres (*a*), & qu'ayant fait quelques vers contre Paris Pantomime, favori de Domitien, il fut exilé en Lybie. Les uns veulent qu'il revint dix ans après, d'autres diſent qu'il mourut dans ſon exil : il paraît néanmoins par deux de ſes vers, qu'il vivait encore pendant la troiſieme année du regne d'Adrien, qui était l'an de J. C. 120. Il avait alors environ quatre-vingt-quatre ans. Le malheur de Juvénal, eſt d'avoir écrit dans un ſiecle déteſtable. Il fallait de grands remedes à de grands maux. Auſſi ſon amour pour la vertu & ſa haine pour le vice, l'ont empêché de rien ménager, & il a laiſſé exhaler une bile ſouvent âcre.

Il eut le courage de ſacrifier à la vérité les égards politiques, & on ne peut lui reprocher que d'avoir alarmé la pudeur. Horace fut plus prudent & plus heureux que lui. Il écrivit en courtiſan adroit, & Juvénal en citoyen zélé.

Nous n'aurions point parlé de Juvénal (qui ne peut être regardé comme un Poëte lyrique), ſi un grand nombre de paſſages de ce Poëte n'avaient raport à la Muſique, & à pluſieurs Muſiciens qui ne ſont connus que par lui.

Perſe eſt encore moins lyrique que Juvénal; mais, comme ils ont preſque toujours été unis dans les éditions qu'on a faites de leurs ouvrages, nous ne les ſéparerons point ici.

Perſe naquit ſous Tibere, à Volterre en Toſcane, le 4 décembre de l'an ſeizieme de J. C. Flaccus ſon pere, était Chevalier Romain, & mourut ſix ans après la naiſſance de ſon fils.

A douze ans, il ſe rendit à Rome, y fit ſes études, & aprit la Philoſophie Stoïciene, d'Annæus (*b*) Cornutus, qui fut ſon ami tant qu'il vécut.

Il le devint auſſi du fameux Lucain, qui étudiait avec lui chez Cornutus, & qui, loin d'éprouver de la jalouſie lorſque Perſe lui récitait ſes pieces, ne pouvait s'empêcher de l'interrompre par des acclamations qu'il ne pouvait retenir. Il connut Séneque dans les dernieres années de ſa vie, mais ſans

(*a*) Il paſſa à Rome ſes plus belles années, occupé à l'étude des belles lettres, & fit de grands progrès ſous *Quintilien* & *Fronton*.

(*b*) Cornutus était auſſi un bon Poëte tragique.

l'aimer. Il passa presque toute sa vie à voyager avec Pætus, l'époux de la célebre Arrie sa cousine. Perse avait les mœurs douces, était beau de figure, sobre, chaste, était plein de tendresse pour sa mere, sa tante & ses sœurs.

Il chérit aussi toute sa vie son maître Cornutus. Par la satyre qu'il lui adressa, on voit que son cœur était excellent, & qu'il connaissait le prix d'une sage éducation.

Sa conduite fut irréprochable; aussi eut-il toujours une si grande horreur des vices, qu'il ne travailla qu'à les censurer.

Par son testament, il laissa à ses sœurs plus de trois cent soixante mille livres de notre monaie, & légua à Cornutus sa bibliotheque composée de sept cens volumes.

Il mourut âgé de vingt-huit ans, le 24 novembre de l'an 44 de J. C.

Labérius (*Decius*) Chevalier Romain, excella dans la composition des Mimes, espece de farces qui, dans leur origine, consistaient en grimaces & en danses grotesques; l'unique but de ces pieces était de faire rire.

Un homme de sa naissance ne pouvait monter sur le Théatre sans déshoneur : cependant César obligea Labérius (*a*) de paraître sur la scène, pour jouer une de ses pieces; il avait alors soixante ans.

Macrobe nous a conservé le Prologue qu'il récita ce jour-là, & dans lequel il se plaint avec respect de la violence qu'on lui fait. Ce morceau est un des plus beaux de l'antiquité.

César, pour le consoler, lui donna un anneau d'or, comme pour le réhabiliter dans le corps des chevaliers qui ne voulaient plus s'asseoir au spectacle à côté de lui.

Il mourut à Pouzzol quelques mois après César, l'an 710 de Rome, quarante-quatre ans avant J. C.

Horace n'avait pas grande opinion des talens de Labérius, car il dit : « A ce compte, il faudrait que j'admirasse les farces de Labérius comme des » Poëmes parfaitement beaux.

. . . . Nam sic
Et Laberí mimos, ut pulchra poëmata, mirer.

(Satyre 10, livre 1, v. 5.)

(*a*) Le P. Catrou prétend, que Labérius ne monta sur le Théâtre, que sous la promesse que lui fit César de lui donner cinq cent mille sesterces (62500 liv.)

Livius Andronicus eſt regardé comme le plus ancien Poëte Romain. Sa premiere Piece fut repréſentée dans la premiere année de l'olympiade 135, l'an de Rome 514, deux cent trente-huit avant J. C. cent ſoixante ans environ depuis la mort de Sophocle & d'Euripide, & deux cent vingt-un avant celle de Virgile. Il hazarda le premier de compoſer une fable en vers, qu'il déclama lui-même, & qu'il chanta avec beaucoup d'action, tandis qu'un joueur de flûte l'acompagnait & lui donnait le ton.

Le peuple ne pouvait ſe laſſer d'entendre ſes ouvrages, & lui éleva une ſtatue de ſon vivant.

Cependant Cicéron compare les ouvrages de ce Poëte aux ſtatues de Dédale, qui n'avaient d'autre mérite que leur antiquité. Il monta lui-même ſur le théâtre, pour y repréſenter un perſonage. On le faiſait répéter ſi ſouvent, qu'il perdit la voix. Ne pouvant déclamer davantage, on lui acorda la permiſſion de faire chanter un eſclave, tandis qu'il ferait les geſtes. Delà naquit l'uſage de partager la déclamation; ce qui devint alors très piquant pour les Romains.

Il ne nous reſte que quelques fragmens de ſes ouvrages, ainſi que ceux de de Nœvius, d'Ennius, de Pacuvius ſon neveu, d'Accius, & de quelques autres Poëtes médiocres, quoique les premiers des Romains en ce genre. On a fait imprimer tous ces fragmens à Lyon en 1603, puis à Leyde en 1620, avec des notes de Voſſius.

Lucain, d'une anciene famille de chevaliers, était fils d'un frere de Séneque, & naquit, ainſi que lui, à Cordoue. Il n'avait que huit mois, quand il vint à Rome. Caligula régnait alors, & Lucain y fut élevé par Séneque, qui le regarda toujours comme ſon fils.

A l'âge de quinze ans, Séneque lui fit faire ſa philoſophie ſous Cornutus, l'un des plus habiles Philoſophes & Poëtes qu'il y eût alors. C'eſt-là qu'il étudia, & ſe lia d'une amitié auſſi tendre que ſincere, avec le jeune Perſe; amitié fondée ſur l'eſtime & ſur la véritable admiration qu'ils avaient mutuelement pour leurs talens.

Séneque jouiſſant alors d'un grand crédit, préſenta Lucain à l'empereur, qui le fit queſteur avant l'âge néceſſaire. Peu de tems après, il devint augure.

Ce fut alors qu'il épousa *Polla Argentaria*, fille d'un sénateur. Stace fait son portrait, en disant qu'elle excellait

> ***Formâ*, *simplicitate*, *comitate*,**
> ***Censu*, *sanguine*, *gratiâ*, *decore*.** (Stace, 2. *Sylv.* 7, *v.* 85.

On dit aussi qu'elle aidait son mari à corriger ses ouvrages.

L'esprit républicain de ce Poëte, la hardiesse de ses expressions, & plus que tout cela, l'avantage que ses vers avaient sur ceux de Néron, lui firent bientôt perdre les bonnes graces de l'Empereur. Il acheva de se perdre, en osant disputer le prix contre lui, & en lui donnant le désagrément de le lui voir remporter. Le jour suivant, l'empereur lui fit défendre de paraître dans l'assemblée où les Poëtes récitaient leurs ouvrages. Lucain, furieux contre ce Prince, fit paraître son poëme de l'*Incendie de Rome*, qui était une sanglante satyre contre lui ; & non content de cette vengeance, il entra dans la conspiration de Pison, & comme lui, fut condamné à la mort. Néron eut la bonté de le laisser choisir le genre de mort.

Il se fit ouvrir les veines dans un bain chaud, & lorsqu'il sentit le froid de la mort gagner les extrêmités de son corps, il récita des vers qu'il avait faits dans sa Pharsale, sur un soldat qui mourait du même genre de mort que lui.

> *Scinditur avulsus*; &c...... (Lucain, *liv.* 3, *v.* 638.)

Il expira en les récitant, & fut enterré dans son jardin, où on lui dressa un tombeau avec cette épitaphe :

M. ANNÆO. LUCANO.
CORDUBENSI. POETÆ.
BENEFICIO. NERONIS.
FAMA. SERVATA.

« Le bienfait de Néron conserve la mémoire de Marc-Annéus Lucain, » Poëte de Cordoue ».

Il avait alors vingt-six ans.

De tous ses ouvrages, qui étaient en grand nombre, il ne nous est resté que la *Pharsale*.

LUCILIUS, Chevalier Romain, né à Suesse dans le pays des Auronces,

l'an 149 avant J. C. grand oncle de Pompée, fut l'ennemi du vice, & le premier des Romains qui se distingua dans la satyre. Il fit aussi la guerre à cette foule de Dieux qu'on adorait à Rome, & fut le premier qui osa déclarer qu'on ne devait en reconaître qu'un seul.

L'amitié de Lélius & de Scipion le préservait de la vengeance des Prêtres; & le fanatisme que les jeunes gens avaient pour ses ouvrages, était parvenu à un tel point, qu'ils se promenaient dans Rome, ayant des fouets sous leurs robes pour châtier l'insolence de ceux qui les critiquaient.

Ce grand Poëte servit de modele à Horace; & nous devons bien regréter la perte de ses ouvrages, qui peignaient si bien les mœurs de son tems.

Des trente livres qu'il avait composés, il ne nous reste que quelques fragmens, enrichis de notes savantes par François Douza. On dit qu'il avait fait aussi une Comédie & des Hymnes.

Il mourut à Naples, âgé de quarante-six ans, l'an de Rome 651, cent trois ans avant J. C.

Lucrece (*Titus Carus*). Tout ce qu'on sait de ce fameux Poëte, c'est qu'il était d'une famille distinguée parmi les Romains, & qu'il vivait en même tems que Cicéron, César & Catulle.

Sans ambition, il mena une vie paisible au milieu des calamités de sa patrie. Il aurait pu prétendre aux plus grandes charges, & n'en voulut aucune. Ce fut à Athènes, sous Zénon, qu'il aquit une profonde conaissance du systême d'*Épicure*, qu'il mit depuis en si beaux vers.

On dit que, ne voulant pas survivre à l'exil de son ami Memmius, il termina sa vie; mais rien ne le prouve, & on ignore le tems de sa mort, comme celui de sa naissance.

Jamais homme n'a nié plus hardiment que lui la Providence, & ne parla avec plus d'audace des Dieux & de la Religion. Son Dieu est le hazard.

Macer (*Émilius*) né à Vérone, l'an de Rome 738, vingt-six ans avant J. C. osa donner un suplément à l'Iliade. Ovide nous aprend que Macer lui lut, dans sa vieillesse, un Poëme sur la nature des serpens, des oiseaux & des herbes.

Sæpe suas volucres legit mihi, grandior ævo,
Quæque nocet serpens, quæ juvat herba, Macer.

Saint Jérôme nous apprend qu'il mourut en Asie.

MANILIUS ou MANLIUS, célebre Astronome & Mathématicien, qui, éleva par ordre d'Auguste, sur un obélisque placé dans le champ de Mars, une sphere d'or qui marquait les heures par son ombre, & formait une espece de cadran solaire.

On dit qu'il fit le Poëme que nous avons encore sur l'Astronomie, & que plusieurs Auteurs placent sous Théodose l'ancien. Il suivait la doctrine des Chaldéens & des Égyptiens en Astronomie, & était à la fois profond Géometre, sage Philosophe, excellent Mythologue & Poëte estimable.

Il ne nous reste que les cinq premiers livres de son Poëme, qui en avait six.

Manilius mourut jeune; ce qui l'empêcha de mettre la derniere main à son Poëme.

MARSUS (*Domitius*), célebre Poëte épigrammatique, loué par Martial, Livre 8, ép. 28.

Il y eut un autre Marsus, Auteur du poëme de l'*Amazonide*, ou *le Combat d'Hercule contre les Amazones*. Il fit ces vers sur la mort de Tibulle.:

Te quoque Virgilio comitem non æqua, Tibulle,
Mors juvenem campos misit in Elysios;
Ne foret, aut elegis molles qui fleret amores,
Aut caneret forti regia bella manu.

MARTIAL (*Marcus Valerius*), né à Bilbilis (*a*) en Espagne, n'avait que vingt ans, quand il vint à Rome pour se destiner au barreau : il fit comme Ovide, & se livra entierement à l'étude des lettres.

Ses premiers amis furent Silius Italicus, Pline le jeune, Stella, jeune seigneur qui aimait passionément la Poésie, & qui a fait des vers charmans qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, & plusieurs autres beaux esprits de ce siecle.

Martial demeura trente ans à Rome, sous huit empereurs, Galba, Othon, Vitellius, Vespasien, Tite, Domitien, Nerva & Trajan. Malgré son mérite, il n'obtint jamais de grandes récompenses; & on prétend qu'il retourna dans son pays vers la premiere année du regne de Trajan, dégoûté du peu de justice que l'on rendait à ses talens.

(*a*) Aujourd'hui Bubiéra dans l'Arragon.

Il ne fut pas plutôt dans sa patrie, qu'il s'en repentit, n'y trouvant persone en état d'aprécier ni d'entendre ses ouvrages.

Il mourut cinq à six ans après; & Pline le jeune le pleura bien véritablement. Il l'aimait tant, qu'il avait fait tous ses efforts pour l'empêcher de partir; & ne pouvant y réussir, il lui avait donné une somme considérable pour l'aider à passer tranquillement le reste de sa vie.

Il nous reste de lui quatorze livres d'épigrames, & un livre *de spectaculis* (*a*).

Catulle & Martial sont les deux rivaux, chez les Romains, dans le genre de l'Epigramme; il parait que l'on convient de trouver plus de simplicité dans le premier, & plus d'esprit dans l'autre.

On ignore l'année de sa naissance, mais il mourut probablement l'an 104, où 105 de J. C. Comme il vint à Rome en 68, sous le regne de Galba, & qu'il avait alors vingt ans, il était né en 48. Il serait donc mort à l'âge de cinquante-six ou cinquante-sept ans.

Marulus, Poëte comique & satyrique du tems d'Antonin, osa nommer sur le théâtre l'amant de l'Impératrice Faustine.

L'Antiquité en parle comme d'un Écrivain élégant & plein de force.

Mattius (*Cereius*). Antonianus Julianus disait, que ses oreilles étaient charmées de la douceur que répandaient dans les vers de ce savant Poëte, certaines expressions neuves dont il se servait dans ses mimiambes (*b*).

Mécène tirait son origine d'une anciene maison des rois d'Étrurie (*c*).

Ce protecteur éclairé des talens & des vertus, ne contribua pas peu à faire régner à la cour d'Auguste la politesse & le bon gout. Il encouragea les arts; récompensa les artistes, & se fit des amis de tous ceux qui l'aprochaient.

Sa maison était l'asyle des Poëtes, des Orateurs, des Philosophes; sa porte n'était fermée qu'au vice. Il mérita lui-même de tenir un rang parmi les

---

(*a*) Ces spectacles avaient été représentés par l'ordre de Titus, l'an 80, quelques mois après la ruine d'Herculanum & de Pompéia.

(*b*) Espece de vers ïambiques employés dans les farces.

(*c*) *Mecenas, atavis edite Regibus*, (Horace, liv. 1, ode 1, v. 1.).

grands hommes dont il était entouré. Il fit une Tragédie intitulée *Octavie*, & plusieurs autres ouvrages, dont il ne nous reste que quelques fragmens. Dion nous a conservé le discours qu'il fit à Auguste, lorsque ce prince le consulta, ainsi qu'Agrippa & Virgile, pour savoir s'il devait abdiquer l'empire. Agrippa le lui conseilla, Mécène s'y opposa, & sans doute n'eut pas de peine à déterminer Auguste.

On prétend qu'un jour qu'Auguste était sur son tribunal, & qu'il avait déja condamné à mort plusieurs coupables, Mécène ne pouvant l'aprocher, à cause de ceux qui l'entouraient, lui jeta ses tabletes, où il trouva écrit: *Leve-toi, bourreau.* Auguste ne s'en offensa point, connaissant son atachement, & finit la séance.

Les vers les plus célebres de Mécène, sont raportés dans la cent dixieme épitre de Séneque.

Debilem facito manu,
Debilem pede, coxâ;
Tuber astrue gibberum;
Lubricos quate dentes:
Vita; dum superest, bene est;
Hanc mihi, vel acutâ
Si sedeam cruce, sustine.

IMITATION.

Grands Dieux! je ne crains point les maux les plus affreux:
Vos fléaux les plus douloureux,
La pauvreté, la maladie,
N'ont rien pour moi de rigoureux,
Je puis braver leur fureur ennemie.
Rendez-moi tout podagre, impotent, catarreux;
J'y souscris: mais du moins conservez-moi la vie.

LA FONTAINE les a ainsi imités.

Mécénas fut un galant homme;
Il a dit quelque part: qu'on me rende impotent,
Cul-de-jate, gouteux, manchot, pourvu qu'en somme
Je vive, c'est assez: je suis plus que content.

Mécène suivait les préceptes de Pythagore, en s'endormant tous les soirs au son des instrumens. Sa philosophie était, de jouir de la vie & de profiter de

de ſon peu de durée, pour ſe livrer aux plaiſirs. Il ne déſirait que la gloire de ſon maître, & de ſemer de fleurs le reſte de ſa cariere. Il mourut en l'année 746 de Rome, huit ans avant la naiſſance de J. C. & un mois après la mort de ſon cher Horace.

Mélissus, né à Spolette, & ami d'Ovide, qui l'a célébré. Eſclave dans ſon enfance, il fut afranchi par Mécène, qui contribua beaucoup à ſa fortune. Il devint bibliothécaire d'Auguſte. On s'acorde à dire qu'il inventa un genre de Comédie, nommée *Trabéata* (*a*); mais on ne nous a laiſſé aucune idée de ce nouveau genre.

Montanus. Ovide nous dit qu'il ſe diſtinguait également dans les vers héroïques & dans les vers élégiaques.

Il fit un Poëme ſur *la Nuit & le Jour*. Il ne nous reſte de lui que quelques fragmens.

Il y eut un autre *Montanus* (*Curtius*) Orateur & Poëte du tems de Veſpaſien. Tacite parle de ſes vers.

Un troiſieme *Montanus* (*Julius*) écrivit, en vers élégiaques, un Poëme ſur le *Lever du Soleil*.

Séneque aſſure qu'il fut très bon Poëte, & fort aimé de Tibere.

Nævius quita les armes pour ſe faire Poëte. Il était né en Campanie, & fit un Poëme ſur *la premiere Guerre punique*. Il donna enſuite pluſieurs Comédies, dont la premiere fut repréſentée pour la premiere fois à Rome, l'an 519 de cette ville, deux cent trente-cinq avant J. C. Il oſa ataquer Scipion l'Africain dans ſes vers ſatyriques, qui furent mépriſés par ce grand homme. Mais la famille de Métellus, qu'il ataqua de même, ne fut pas ſi généreuſe, & le fit chaſſer de Rome.

Il ſe retira à Utique en Afrique, où il mourut l'an 551 de Rome, deux cent trois avant J. C. & trente-quatre avant Ennius.

Némésien (*Aurelius Olympius*), né à Carthage, floriſſait dans le troiſieme ſiecle, ſous l'empire de Carus & de ſes fils, dont le dernier, nommé *Numérien*, fut le rival de la gloire de Néméſien.

(*a*) *Voyez* Suétone dans ſon Traité des illuſtres Grammairiens.

Son crédit & sa puissance, quoique presque sans bornes, ne purent altérer la bonté de son cœur. Il fut le protecteur décidé du Poëte Calpurnius, qui était réduit à une misere extrême.

Nous n'avons de ses ouvrages, que le Poëme intitulé (*a*) *Cynegeticum*, & quatre Églogues.

Son Poëme était si fort estimé dans le huitieme & neuvieme siecles, qu'on le faisait traduire dans les écoles publiques.

Fontenelle faisait beaucoup de cas de ses Eglogues, & préférait sa troisieme à la sixieme de Virgile : on ignore l'année de sa mort.

Novius fut un des premiers Poëtes Romains qui composerent des *Atellanes*, ou *Pieces à Canevas*, dans le goût de nos Comédies Italienes.

Le nom leur était venu du bourg d'Atella (aujourd'hui Sant-Arpino) en Campanie ou terre de Labour, entre Capoue & Naples, à un mille d'Averse. Il y avait autrefois dans ce bourg, un grand amphithéatre où l'on jouait ces comédies satyriques. La décence y fut d'abord respectée ; mais les contes lascifs qu'on y introduisit, engagerent le Sénat à les défendre.

Numatianus (*Rutilius Claudius*). Il eut la plus grande réputation au commencement du cinquieme siecle vers l'an 410. Il composa un itinéraire en vers élégiaques, après la prise de Rome par Alaric : cet ouvrage nous est resté, hors la fin du dernier livre, dont nous n'avons que soixante-huit vers. Il était parent du Poëte Palladius, qui l'adopta pour son fils, & dont il fit la fortune.

Ses rares talens le firent parvenir aux premieres places de l'État, & il les exerça avec autant d'intelligence que de sagesse.

Ovide (*Publius Naso*) naquit à Sulmone dans l'Abruzze, sous le consulat d'Hirtius & de Pansa, la même année que Tibulle, l'an 711 de Rome; quarante-un ans avant J. C. Il était de l'ordre des chevaliers, & dès l'enfance ne se plaisait qu'à faire des vers. Son pere, qui le destinait au barreau, ne put vaincre son inclination pour la poésie, malgré le succès qu'il eut dans plusieurs causes qu'il plaida.

(*a*) Ou poëme *de la Chasse*.

Auguste l'aima beaucoup, & le traita avec la plus grande distinction; mais il finit par l'exiler à Tomes sur le Pont-Euxin, pour avoir été l'amant de Julie, qu'il célébrait dans ses vers, sous le nom de Corine. Quelques Auteurs ont cru que sa disgrace avait une autre cause, & qu'il avait été le malheureux témoin de (*a*) privautés crimineles entre le pere & la fille (*b*).

Quoi qu'il en soit, rien ne put toucher Auguste, ni son successeur; & après plus de sept ans d'exil, Ovide mourut à Tomes, la quatrieme année de l'empire de Tibere & la dix-septieme de J. C. Il avait alors près de cinquante-huit ans (*c*).

On prétend que son tombeau fut trouvé en 1508 à Stain en Autriche, sur la Save (*d*). En 1540, Isabelle, reine de Hongrie, fit voir à Bargée une plume d'argent qu'on avait trouvée à Belgrade, avec ces mots gravés :

Ovidii Nasonis calamus.

Ovide fut plus galant que tendre; & Séneque le regarde comme le plus ingénieux de tous les Poëtes latins. On connaît assez ses ouvrages, pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en parler. Parmi ceux qui sont perdus, on regrete sur-tout sa Tragédie de *Medée*, tant louée par Tacite & par Quintilien, &c.

Il fut l'ami de Tibulle, d'Horace, de Properce, &c. mais il nous apprend qu'il ne fit qu'entrevoir Virgile.

Virgilium vidi tantùm.

Pacuvius (*Marcus*), fils de la sœur d'Ennius, naquit à Brindes, & vivait vers la cent cinquante-sixieme olympiade. Il n'y avait pas encore eu à Rome

---

(*a*) Ovide, dans une de ses pieces, dit :

Cur aliquid vidi? Cur noxia lumina feci?
Cur imprudenti cognita culpa mihi est?
Inscius Actæon vidit sine veste Dianam,
Præda fuit canibus non minus ille suis, &c.

(*b*) On voit dans Suétone, que Caligula méprisait sa mere, parcequ'il croyait être né de l'inceste de Julie avec Auguste.

« *Cui opinione favere visus est Caligula, dum matrem suam spernebat, quasi ex* » *incesto concubitu Augusti cum filia sua Julia prognatum.*

(*c*) Il avait épousé trois femmes, dont il répudia les deux premieres, & se loua fort de la troisieme.

(*d*) Bayle le nie.

de meilleur Poëte tragique que lui; & très peu l'égalerent jusqu'au siecle d'Auguste. Il mourut à Tarente, âgé de quatre-vingt-dix ans, vers l'an de Rome 645, cent neuf ans avant J. C. Il aimait la peinture (*a*) & dessinait bien : il composa son Épitaphe, qui nous a été conservée par Aulugelle.

PALLADIUS, né à Poitiers dans le quatrieme siecle, fut envoyé fort jeune à Rome, par son pere Exupérance, célebre Jurisconsulte, pour se former à l'éloquence du Barreau. Il y devint bientôt l'émule des plus habiles gens de cette ville, & y prit un tel goût pour la Poésie, que rien ne put l'en distraire. Il ne nous reste de ses ouvrages que sa *Maison rustique* ou ses quatorze Livres *sur l'Agriculture*. Ce Poëme passe pour un chef-d'œuvre. On ignore le lieu & le tems de sa mort.

PASSIÉNUS. Il ne nous reste aucun détail sur sa vie, ni sur ses ouvrages. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il descendait de Properce, & était un des meilleurs Poëtes lyriques des Romains.

PÉTRONE (*Titus Arbiter*), chevalier Romain, d'une famille qui a donné beaucoup de grands hommes à la République, aima particulierement les lettres, & eut de grands talens pour la Poésie.

Il passa sa jeunesse à la cour de Claude; mais il n'en partagea ni la débauche ni les vices grossiers. Il porta de l'agrément & de la grâce dans les plaisirs; & ce fut là ce qui distingua Pétrone. Il montra dans la place de proconsul de Bythinie, les talens d'un homme d'état; & à son retour, Néron le fit consul. Il devint, pour ainsi dire, le maître de l'empereur dans la science des plaisirs, & donna le change pendant quelques tems aux inclinations féroces de Néron. Mais elles éclaterent bientôt, & le grossier Tigellinus l'emporta sur le voluptueux Pétrone. Il parvint à le faire croire complice de la conspiration de Pison. Pétrone, accusé, mais non pas convaincu ni condamné, se délivra des incertitudes de la crainte & de l'espérance, par une mort volontaire, paisible, & en quelque sorte voluptueuse comme sa vie; puisque la musique, les vers, la conservation de quelques amis enjoués comme lui, adoucirent ses derniers momens.

(*a*) Pline vante un de ses tableaux, suspendu dans le temple que les Romains avaient dédié à Hercule dans le marché aux bœufs.

Il y a eu de grandes disputes entre les Savans, pour savoir s'il était l'auteur de la Satyre qui porte son nom, dans laquelle on trouve en effet des détails peu dignes de lui, mais où l'on trouve aussi le joli Conte de *la Matrone d'Ephese*, embelli depuis par la Fontaine.

Pétrone mourut l'an de Rome 819, & de J. C. cinquante-sept, âgé d'environ trente-cinq ans.

L'Antiquité ne nous a d'abord transmis que quelques fragmens de la Satyre de Pétrone. On retrouva en Dalmatie, il y a environ cent vingt ans, le récit du magnifique repas de Trimalcion. Enfin, en 1688, on trouva à Bellegrade ce qui manquait à cet ouvrage, pour qu'il fût complet, & on a fait une édition du manuscrit.

Phédre, né dans la Thrace, fut esclave & afranchi d'Auguste, persécuté par Séjan, & exilé par Tibere.

On ignore le tems & le lieu de sa mort, mais on présume qu'il survécut à Séjan, & qu'il eut le plaisir de le voir punir.

Quoique ses Fables lui aient atiré l'immortalité, elles ne trouverent pas beaucoup de partisans. Lorsqu'il les fit paraître, tout le goût des Romains était dégénéré. Du tems de Séneque, ces ingénieuses fables étaient reléguées au fond des bibliotheques; à peine savait-on qu'elles existaient.

Aviénus, fabuliste du tems de Théodose, est le seul qui ait fait mention de lui. Ce n'est qu'en 1596, que François Pithou le fit sortir des ténebres.

Philippide composa des Fables estimées, dont il ne nous reste que quelques fragmens dans divers écrits de l'Antiquité, au raport de Suidas. Il vivait trois cent trente-six ans avant J. C. & mourut de joie après avoir remporté le prix de la Poésie. Il était fils de Philoclès & frere du Poëte Morsime.

Il fit quarante-cinq comédies, dont plusieurs sont citées par Athénée & par Pollux. Philippide fut fort aimé de Lysimachus, l'un des successeurs d'Alexandre.

Plaute. Nævius, Cæcilius, Pacuvius, Accius, Attilius, &c. avaient assuré à Rome l'établissement de la scène tragique; mais la comédie, ou pour mieux dire, quelques mauvaises farces pouvaient à peine s'y soutenir,

lorsque Plaute parut, & par la pureté de son langage, devint le fondateur de la scène comique. Fils d'un esclave, il naquit à Sarsine, ville de l'Ombrie (*a*). La nature lui avait donné tous les talens nécessaires à l'auteur & à l'acteur; & ce fut de ces deux manieres, qu'il se livra fort jeune aux travaux du Théâtre.

Le désir insatiable de s'enrichir, lui fit risquer dans le commerce, des sommes considérables qu'il devait à ses talens; mais il perdit tout, & fut obligé de se mettre domestique à Rome, chez un boulanger, dont il tournait la meule de moulin.

La langue latine lui doit ses premiers charmes, & ses pieces sont remplies de la meilleure philosophie; mais on prétend qu'il n'en inventa aucune, & qu'il prit tous ses plans chez les Grecs, sur-tout chez Épicharme Sicilien, à qui il n'était point inférieur.

Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi.
(Horace, Liv. 2, ép. 1, v. 58.)

Il nous reste vingt comédies de lui, & il en avait fait un bien plus grand nombre.

Saint Jérôme dit, qu'il mourut sous la cent quarante-sixieme olympiade. Cicéron assure que ce fut sous la cent quarante-neuvieme (*b*) environ cent quatre-vingt-quatre ans avant J. C.

PLOTIUS, Poëte célebre du tems d'Auguste, fut associé à Varius après la mort de Virgile, pour revoir & retoucher son Énéide; mais à condition de n'y rien ajouter.

POLLION (*Asinius*) Poëte, Orateur, Historien & Consul, obtint les honeurs du triomphe pour avoir vaincu les peuples de la Dalmatie; & fut nommé par Auguste l'apui de l'innocence & l'oracle du sénat.

Ce fut lui qui, le premier, rendit publique sa bibliotheque à Rome.

Il fit plusieurs tragédies, qui eurent le plus grand succès. Il fit aussi en dix-

(*a*) Aujourd'hui le Duché de Spolette.

(*b*) D'autres disent la premiere année de la cent quarante-unieme olympiade, avant Ennius & Pacuvius.

ſept Livres l'Hiſtoire des Guerres civiles, ſujet très délicat à traiter dans ces tems de diſcorde. Horace lui adreſſa à ce ſujet ſa belle Ode :

Motum ex Metello conſule civicum, &c.

Liv. 2, Od. 1.

Il mourut à Tuſculum, aujourd'hui Freſcati, agé de quatre-vingt ans, l'an quatre de J. C.

Pomponius, né à Bologne, fit pluſieurs Atellanes (ou comédies à canevas) qui eurent beaucoup de ſuccès à Rome. Cicéron & Séneque parlent favorablement de ſes ouvrages.

Pomponius (*Atticus*) était des meilleures maiſons de l'Italie. Le déſir de s'inſtruire le conduiſit à Athènes, où il ſe fit adorer par la douceur de ſes mœurs, & le bon uſage qu'il fit de ſes richeſſes. Il revint enſuite à Rome jouir du fruit de ſes travaux.

Sa naiſſance lui permétait de prétendre à tout, mais il ſe contenta du repos.

La Poéſie fit ſes délices, & il compoſa pluſieurs poëmes qui n'exiſtent plus.

Son amitié pour Cicéron eſt célebre, ainſi que celle de ce fameux Romain pour lui. Ils étaient du même âge.

Quintus Cicéron, frere de l'orateur, épouſa la ſœur d'Atticus, & Agrippa épouſa ſa fille Pomponie; il vint une fille de ce mariage, & dès qu'elle vit le jour, elle fut fiancée à Tibere.

On dit qu'Atticus ſe laiſſa volontairement mourir de faim à l'âge de ſoixante-dix-ſept ans, l'an 721 de Rome, trente-trois ans avant J. C.

Pomponius (*Secundus*). Il était contemporain de Séneque, & meilleur Poëte que lui. Nous avons perdu ſa vie, écrite par Pline l'ancien. Quintilien le loue beaucoup. Il ne nous reſte qu'un très petit fragment de ſes ouvrages.

Ponticus. On ſait ſeulement de ce Poëte, qu'il était fort lié avec Properce, qui fait un très bel éloge de ſon Poëme ſur la *Guerre de Thèbes.*

Proculus fut le rival de Callimaque, pour la Poéſie tendre & mélodieuſe. Ovide en parle ainſi :

Callimachi Proculus molle teneret iter.

Properce (*Sextus Aurelius*), né à Moravia (*a*) en Ombrie, dans le duché de Spolette. Son pere était de l'ordre des chevaliers, & fut égorgé, par l'ordre d'Auguste, aux pieds de l'autel de César, pour avoir suivi le parti d'Antoine.

Properce ayant perdu tous ses biens, vint à Rome, où il acquit l'amitié de Mécène, de Cornélius Gallus, d'Ovide, de Tibulle, &c.

Il eut une maîtresse, qu'il célébra sous le nom de Cynthie. Il ne trouvait aucun de ses ouvrages dignes du public, qu'autant qu'ils plaisaient à son aimable maîtresse, qui, remplie de talens, faisait aussi des vers pleins de goût & de délicatesse.

Quintilien, Ovide & Martial le louent beaucoup.

Il mourut quelque tems après Virgile, l'an de Rome 735, & dix-sept ans avant J. C. Son style est châtié & très pur.

Publius (*Syrus*), né en Syrie, d'abord esclave, puis afranchi, composa des comédies satyriques, qui l'emporterent plusieurs fois sur celles de Labérius, au jugement même de César. Il remporta le prix des jeux scéniques sur tous les autres mimes de son tems.

On a de lui plusieurs maximes, conservées par Aulugelle (*b*).

« Un plan, dans lequel on ne peut rien changer, est essentielement mauvais.

» Obliger quelqu'un digne du bienfait, c'est s'obliger soi-même.

» Un compagnon de voyage éloquent, soulage autant qu'une voiture.

» Les larmes d'un héritier, sont des ris qui se cachent sous le masque.

» A force de disputer, la vérité s'échape.

» C'est acorder une partie d'une grâce, que de la refuser avec douceur ».

Rabirius (*Caïus*). Plusieurs Ecrivains l'ont comparé à Virgile (*c*) dans le Poëme qu'il fit sur la guerre entre Antoine & Auguste. Il ne nous en reste rien pour pouvoir juger s'il méritait cet éloge.

Sabinus, Orateur & Poëte, florissait sous Auguste.

(*a*) Aujourdhui Bevagna.

(*b*) Elles sont en vers ïambes. La Bruyere les a trouvées si ingénieuses, qu'il n'a pas dédaigné de les insérer dans les siennes.

(*c*) Il était son contemporain.

Il

Il nous est resté de lui trois héroïdes, de plusieurs qu'il avait faites : Ulysse à Pénelope, Démophoon à Phyllis, & Pâris à Œnone. Elles n'approchent pas de celles d'Ovide.

SÉNEQUE, Poëte & Philosophe, naquit à Cordoue, d'une maison originaire d'Italie transportée en Espagne. Son pere, ainsi que celui d'Ovide, fit ses efforts pour l'atacher au barreau, & lui faire abandoner les muses & la philosophie; mais il ne put y réussir, & Séneque se livra tout entier à la philosophie, dans un voyage qu'il fit en Égypte avec un oncle maternel, qui en fut nommé gouverneur. De retour à Rome, on dit qu'il y donna des leçons publiques de philosophie qui furent suivies, sur-tout des Dames Romaines.

Les mœurs dissolues de Messaline, femme de Claude, ne pouvant qu'inspirer le plus grand mépris à un homme tel que Séneque, cette femme impérieuse s'en vengea, en le faisant exiler en Corse, sous prétexte qu'il avait été l'un des amans de Julie, fille de Germanicus : il avait alors quarante ans. Il resta huit ans dans son exil; & ce fut pendant ce tems-là qu'il composa les tragédies qu'on lui attribue (*a*).

A son retour, Agrippine l'éleva à la préture, & le fit précepteur de Néron son fils. Il vécut alors dans la plus grande opulence, & par son crédit & son avarice, parvint à amasser trente millions.

Néron fut d'abord digne de Séneque; mais il se dégoûta bientôt de la vertu, & se livra à toutes les débauches les plus effroyables. Ses leçons ennuyaient; le précepteur fut bientôt insupportable; on eût bien voulu qu'il eût demandé sa retraite; voyant qu'il n'en faisait rien, le poison fut d'abord employé, mais inutilement. Enfin l'ordre fut donné de lui donner la mort. Le Centurion, chargé de cet ordre sanguinaire, arrive chez lui. Séneque regardant la mort comme la fin de ses maux, se fit ouvrir les veines. Et profitant de ces derniers momens, il dicta à ses secrétaires des maximes pleines de jugement & de sagesse.

Sa Tragédie de Médée passe pour la meilleure de ses pieces. Ses autres pieces sont, Hippolyte, Œdipe, la Troade, Agamemnon, Thyeste, la Thébaïde, Hercule au mont Ethna, & Octavie.

(*b*) Quintilien est le seul Auteur qui parle des tragédies de Séneque, & cite un vers de sa *Médée*. On peut lire la vie de ce grand homme, écrite en latin par Juste Lipse.

Septimius (*Titius*). Horace, son ami, vantait beaucoup ses talens lyriques & tragiques; mais nous n'en pouvons juger, n'ayant aucun fragment de ses œuvres.

Sévérus (*Cornelius*). Ce Poëte très peu connu, que Séneque métait presque de pair avec Virgile, & dont Ovide faisait le plus grand cas, mourut fort jeune après avoir, composé deux Poëmes, dont le premier, intitulé *les Embrâsemens du Mont Ethna*, nous a été conservé; & l'autre, *sur la guerre de Sicile*, ne subsiste plus.

Son Poëme roule presque tout entier sur la physique, & est orné d'épisodes ingénieux tirés de la fable, tels que la sublime description de la guerre des Géants.

Séneque a conservé le seul morceau qui nous reste du Poëme de Sévérus sur la guerre de Sicile. Ce fragment est de la plus grande beauté.

Silius (*Italicus Caïus*), noble Romain, passa pour un très grand Orateur, & pour un assez bon Poëte.

Il eut beaucoup de crédit sous Néron, & encore plus sous Vitellius; il ne s'en servit que pour faire du bien.

Pline le jeune nous aprend, que Silius eut l'Asie mineure en partage après son consulat, qui ariva l'année de la mort de Néron, qu'il y acquit l'estime publique, & jouit toujours de la plus grande considération.

Ce ne fut que dans sa vieillesse, qu'il s'amusa de la poésie: il n'est pas étonant que son Poëme soit froid, il avait alors passé l'âge de la chaleur poétique. Il se retira en Campanie (*a*), où il finit ses jours; & rien ne put l'en arracher, pas même l'avénement de Trajan à l'empire.

Silius vécut dans un bonheur tranquille jusqu'à soixante-quinze ans; & dès qu'il vit qu'une maladie, dont il fut ataqué, était incurable, on dit qu'il se laissa mourir de faim.

Son Poëme de la Guerre punique, tant vanté par Martial & par Pline le jeune, a été perdu jusqu'au tems du Concile de Constance, qu'on le retrouva dans le monastere de saint Gal en Suisse: il est divisé en seize Livres, & n'est qu'une froide copie de l'immortele Enéide.

(*a*) Il avait auprès de Pouzols, la maison qui avait apartenu à Cicéron, & dans laquelle, plusieurs années ensuite, l'empereur Adrien fut brûlé après sa mort.

Stace (*Publius Papinius*) naquit à Naples, de Stace né *à Sellie*, ville d'Épire, & qui vint s'établir à Rome l'an soixante-cinq de J. C. après avoir épousé une jeune Napolitaine nommée Agéline.

Il y ouvrit une école d'éloquence, qui lui atira la plus grande réputation; & il compta parmi ses discíples les premiers de Rome, dont était Domitien, qui fut depuis empereur.

Stace le pere, fit deux Poëmes qui eurent de la célébrité, mais qui ne nous sont pas parvenus; l'un était sur l'embrâsement de Rome, & l'autre sur la ruine d'Herculanum, arivée par une éruption du Vésuve, le 24 Août 79.

Il n'avait que soixante-cinq ans lorsqu'il mourut; & son fils hérita de toutes ses vertus, & perfectiona tous ses talens.

Il paraît que Domitien l'aima beaucoup, & l'admit à sa table. Cette faveur ne peut lui faire pardoner les louanges qu'il prodigue à ce Prince cruel.

Il employa douze ans à faire son Poëme de la *Thébaïde*; & entreprit ensuite l'*Achilleide*, quoiqu'il fût alors fort vieux. Il s'était retiré à Naples, où, après avoir perdu sa femme Claudia, on dit qu'il épousa Polla Argentaria, veuve du Poëte Lucain, & qu'il mourut vers la fin du premier siecle, peu de tems après Domitien.

De tous ses ouvrages, il ne nous reste que les deux Poëmes, dont nous venons de parler, & les *Silves*, assemblage de différentes pieces, divisé en cinq Livres.

Stella (*Aruntius*), jeune seigneur Romain, qui faisait ses délices de la Poésie, & s'en occupait dans ses momens de loisir.

Ses ouvrages respiraient le bon goût & la délicatesse. Il avait fait sur-tout un Poëme sur la mort d'une Colombe chérie (*a*), que Martial préférait à l'épigramme de Catulle sur le Moineau de Lesbie.

Stella aimait beaucoup Stace, qui lui dédia le premier Livre de ses Sylves. Il avait fait aussi un Poëme appelé *Asteris*; mais il ne nous en reste rien.

(*a*) *Stellæ delicium mei columba,*
Veronâ licèt audiente, dicam,
Vicit, Maxime, passerem Catulli.
Tantò Stella meus tuo Catullo,
Quanto passere major est columba.

Martial. L. 1. épigr. 8.

Strabon (*Jules César*) Édile, fit des tragédies assez médiocres. Ses vers avaient seulement beaucoup de douceur & de mélodie.

Sulpicia vivait vers l'an 90, & était femme de Calénus. Elle fut la premiere Romaine, qui apprit à son sexe à disputer le prix de la poésie greque.

Il ne nous reste d'elle que quelques fragmens en vers hexametres, d'une satyre contre Domitien, qui avait bani tous les Philosophes de Rome & de l'Italie ; dans cette piece, elle ose le menacer de la mort.

On regrete les vers qu'elle adressa à son époux sur l'amour conjugal, sur la fidélité & la chasteté que l'on doit garder dans le mariage. Martial parle d'elle avec les plus grands éloges, dans son Livre 10, épig. 35 & 38.

Térence naquit esclave à Carthage, l'an de Rome 560, cent quatre-vingt-quatorze avant J. C. Lucanus Térentius le fit élever avec le plus grand soin, & lui donna son nom.

Son génie pour la poésie dramatique se dévelopa de très bonne heure. Ménandre fut le modele qu'il se proposa de suivre (*a*), & il lui dut le goût exquis qui regne dans ses ouvrages. Il avait vingt-sept ans, lorsqu'il présenta l'Andriene. Avant de la faire recevoir, il fut obligé d'aller la soumetre à la censure de l'Édile Acilius. Ce magistrat lui trouvant un air assez commun, n'eut pas grande idée de l'Auteur ni de la Piece : comme on était à table, on lui aporta un tabouret proche du lit, & on lui ordona de lire ; mais à peine eut-il entendu quelques vers, qu'il dit à Térence : « Prenez place ici, » dînons ; & nous lirons ensuite. » Après le repas, la lecture fut achevée, & l'Édile en fut enchanté.

Cette nouvele, bientôt répandue, commença la réputation de Térence, & le fit rechercher des principaux de Rome. Lélius & Scipion sur-tout ne pouvaient se passer de lui, & furent autant ses amis que ses bienfaiteurs.

Lorsque Térence eut donné les six comédies que nous avons de lui, il entreprit le voyage de Grece, y passa quelques années à s'instruire, & revint à Rome, pour y faire jouer plusieurs pieces qu'il avait composées en Grece.

(*a*) Il imita d'Apollodore de Gele, l'*Euphormion* & l'*Hécyre*.

Mais il fit naufrage, ne put sauver que sa persone, & mourut, dit-on, de chagrin d'avoir perdu le fruit de ses travaux.

Cicéron le loue beaucoup en plusieurs endroits, le cite comme le modele de la pureté pour sa langue, & fait entendre que ses pieces avaient été écrites par Lélius & Scipion. Il semble même que Térence l'avoue dans le prologue des Adelphes. C'est à tort qu'on le fait auteur de cent trente comédies que nous avons perdues. Il lui fallait certainement plus d'un an pour faire une comédie aussi finie que sont les sienes. Le seul reproche fondé qu'on puisse lui faire, c'est d'être trop froid.

TÉRENTIANUS (*Maurus*) vivait sous Trajan vers l'an 90, & était gouverneur de Syene dans la haute Égypte. Martial parle de lui dans son premier Livre, ép. 87.

Il fit un Poëme (*a*) sur les lettres, les syllabes, la mesure & la quantité des vers.

C'est le seul ouvrage qui nous ait conservé quelques connaissances sur la prononciation de la langue latine & sur ses accens.

TIBULLE (*Aulus Albius*), Chevalier Romain, naquit à Rome, sous le consulat d'Hirtius & de Pansa, l'an 711 de Rome, quarante-deux avant J. C. & fut intime ami de Messala, d'Horace, d'Ovide, &c. Il mourut âgé d'environ cinquante ans. Ovide a fait sur sa mort une de ses plus belles élégies.

Tibulle était d'une figure agréable, avait une fortune aisée, & le talent d'en faire un bon usage.

. . . . *Dî tibi formam,*
Dî tibi divitias dederunt, artemque fruendi.
(Horace, Liv. I. ép. IV).

Il aima passionément Julie, fille d'Auguste, & la célébra sous le nom de Délie, comme Ovide l'avait chantée, dit-on, sous celui de Corine.

Auguste l'aima beaucoup, & l'envoya sous les ordres du fameux Messala, qui faisait bien des vers & gagnait des batailles. Sa fortune était immense, mais elle fut bientôt dissipée : le plaisir l'en consola.

On appele Tibulle avec raison le Poëte des amans, des femmes, & des cœurs sensibles.

(*a*) *De Arte Metrica.*

Titius (*Caïus*), Chevalier Romain, floriſſait vers l'an du monde 590, cent ſoixante-quatre ans avant J. C. & était bon Poëte & bon Orateur. Ce fut lui qui harangua le peuple, pour lui faire accepter la loi propoſée par Fannius, contre le luxe des feſtins, & qui fut appelée *Fannia*.

Turanius. Ovide aſſure qu'il ſe diſtingua dans la tragédie. Mais il ne nous reſte rien de ce Poëte, pour pouvoir juger de ſes talens.

Valérius Flaccus. Il naquit à Sétia, ville de la Campanie, & floriſſait ſous le regne de Veſpaſien. Il vécut pauvre & mourut jeune. Martial, qui l'aimait, fit de vains efforts pour l'engager à quiter la Poéſie. La mort l'empêcha de terminer ſon Poëme en huit livres, ſur la Conquête de la toiſon d'or. Nous en avons des fragmens, qui font regréter cette perte.

Valgius. Tibulle diſait que Valgius approchait plus d'Homere, que tous ſes contemporains; & c'était ainſi qu'il était univerſelement jugé. Horace le plaçait parmi les excellens Écrivains de la cour d'Auguſte.

Varius a été célébré par Virgile, Quintilien, Martial, &c. Horace le compare à Homere (*a*), & le regarde comme un des premiers Auteurs de ſon ſiecle.

. . . . . *Fortè epos acer,*
Ut nemo, Varius ducit: &c.

« Perſone n'a peut-être porté ſi loin que Varius, la force & la majeſté de l'é-
» popée ». (Horace, L. 1. Sat. 10. v. 43).

Il fit un Poëme ſur Céſar, qui eut le plus grand ſuccès; il fit auſſi pluſieurs tragédies, celle de Thyeſte ſur-tout fut fort eſtimée.

Auguſte l'aimait beaucoup, & lui confia l'Énéide après la mort de Virgile, pour la mettre en ordre.

Il ne nous reſte que quelques fragmens de ce Poëte. Horace nous a

(*a*) *Scriberis Vario fortis, & hoſtium*
Victor, Mœonii carminis aliti, &c.
Ode 6, liv. 1.

conservé ses plus beaux vers, dans lesquels il loue Auguste de la maniere la plus agréable.

Tene magis salvum populus velit, an populum tu,
Servet in ambiguo, qui consulit & tibi & urbi,
Jupiter. (Horace, l. 1. ép. 16. v. 27.)

VARRON (*Marcus Terentius*) inventa une espece de satyre, dans le goût de celles de Ménippe, Philosophe cynique. C'était un ouvrage mêlé de vers & de prose. La satyre de Pétrone nous en donne une idée.

Varron fut un des généraux de Pompée, & se distingua tellement dans la guerre contre les Pirates, qu'il obtint une courone rostrale. Son érudition était immense. On dit qu'il composa près de cinq cens volumes, & qu'il fut la lumiere & l'oracle de Rome jusqu'à sa mort. Cicéron dit de lui, *qu'il était seul Romain, & que, près de lui, les autres Romains n'étaient que comme des étrangers dans leur patrie.*

Il ne nous reste de lui que deux Traités, l'un sur la Langue latine & l'autre sur l'Agriculture, qu'il composa à l'âge de quatre-vingt ans, mais qui ne se sent nullement de cet âge. Nous avons aussi quelques épigrammes de lui, & quelques précieux fragmens de ses satyres.

Véranius Maurus a écrit sa vie.

Il y eut un autre Varron (*Publius Terentius*), né à Narbone, qui fut un des plus grands Poëtes de Rome, & qui excella dans l'élégie & dans l'épopée.

Virgile s'appropria quelques-uns de ses vers.

Varron avait dit dans une de ses pieces :

Aut arguta lacus circumvolitavit hirundo.

Virgile a inséré ce vers tout entier dans le premier Livre de ses Georgiques, *vers* 404. Il composa le Poëme *de bello Sequanico*, & un autre en quatre Livres, sur les *Argonautes.*

Il paraît qu'il ne réussit pas dans la satyre; car Horace dit de lui : Sat. x, Liv. 1. v. 46.

« La Satyre que Varron & quelques autres de nos Poëtes ont tentée » inutilement, &c.

. . . . . . *experto frustrà Varrone Atacino.*
Atque quibusdam aliis, &c.

(a) *De re rustica.*

Virgile naquit au petit bourg d'Andès, près de Mantoue, ſous le premier conſulat de Cnéius Pompée & de M. Licinius Craſſus, le jour des ides d'Octobre de l'an 683 de Rome, ſix cent ſoixante-cinq ans avant J. C. Sa mere le mit au monde dans un foſſé du grand chemin.

Il paſſa à Crémone les ſept premieres années de ſa vie; il prit la robe virile à la quinzieme, ſous le ſecond conſulat des mêmes Pompée & Craſſus, & le jour même de la mort du fameux Poëte Lucrece.

De Crémone, il alla à Milan, puis à Naples, où il étudia avec le plus grand ſoin le grec & le latin; il ſe livra enſuite à la médecine & aux mathématiques, & y fit de grands progrès.

Il vint delà à Rome, où ſes talens le firent bientôt connaître aux grands de Rome, & entr'autres, à Pollion.

Les bontés d'Auguſte l'enrichirent à un tel point, qu'il poſſéda, dit-on, de grands biens en fonds de terre; mais il n'accepta que des dons honêtes, & refuſa la confiſcation des biens d'un exilé qui lui fut offerte par Auguſte.

Il partagea ſes richeſſes avec ſon pere, qui était devenu aveugle, & ſes deux freres, *Silon & Flaccus*, morts jeunes : c'eſt de ce dernier qu'il déplore la mort dans l'une de ſes églogues.

La difficulté qu'il avait à parler, ne lui permit de plaider qu'une ſeule cauſe; heureux défaut, qui l'obligea de ſe livrer tout entier à la poéſie.

Son premier ouvrage, fut un diſtique ſur la mort d'un nommé *Baliſta*, chef de gladiateurs, qui avait été lapidé à cauſe de ſes brigandages :

Monte ſub hoc lapidum tegitur Baliſta ſepultus :
Nocte dieque tuum carpe, viator, iter.

IMITATION.

» Ci gît, ſous ce monceau de pierres entaſſées,
» Baliſte à la ſanglante main :
» Nuit & jour délivré de tes craintes paſſées,
» Voyageur, pourſuis ton chemin.

On prétend qu'il donna, étant fort jeune, un recueil de poéſies, le *Mûrier*, les *Priapées*, des *Épigrammes*, des *Imprécations* & le *Moucheron*.

Il commença enſuite un Poëme, dont le ſujet était tiré de l'Hiſtoire Romaine; mais il l'abandona bientôt pour faire ſes Bucoliques & ſes Géorgiques qu'il dédia à Mécène, qui était devenu ſon protecteur & ſon ami.

Ce

Ce fut alors qu'il entreprit l'Énéïde, pour célébrer en même tems l'origine de Rome & celle d'Auguſte. Il l'écrivit, dit-on, d'abord en proſe, puis la mit en vers, & ne ceſſa, juſqu'à la fin de ſa vie, de travailler à la perfectioner; il diſait qu'il compoſait ſon Poëme, en imitant l'ours, qui ne donne quelque forme à ſes petits qu'à force de les lécher.

Urſæ more parere dicentem & lambendo demum effingere.

Il avait demeuré ſept ans à Naples, pour y compoſer ſes Géorgiques; il en mit douze à ſon Énéïde, & la plus grande partie fut écrite en Sicile & dans la Campanie.

Fort peu de tems avant que de perdre la vie, Cicéron ayant entendu le fameux Roſcius réciter une églogue de Virgile, encore enfant, s'était écrié: *Magnæ ſpes altera Romæ.* « Seconde eſpérance de la grande Rome ». Le Poëte fit depuis entrer ce demi-vers dans ſon Énéïde. Après la bataille d'Actium, Auguſte étant venu ſe repoſer pendant quelques jours à Attela, dans le royaume de Naples, Virgile lui lut en quatre jours les quatre Livres de ſes Géorgiques. Sa prononciation était ſi douce en liſant, quoiqu'elle fût difficile lorſqu'il parlait, qu'elle donait de nouveaux charmes à ſes vers.

Un jour qu'il liſait à Auguſte & à ſa ſœur Octavie, le ſixieme Livre de l'Énéïde, lorſqu'il en fut à ce fameux endroit,

. . . . *Si qua fata aſpera rumpas,*
Tu Marcellus eris. . . . .

« Si tu peux vaincre la rigueur inflexible des deſtins, tu ſeras Marcellus »: Octavie s'évanouit, & ſon premier ſoin, en reprenant ſes ſens, fut de doner à Virgile autant de fois dix (*a*) mille ſeſterces qu'il y avait de vers à ce morceau.

Virgile, âgé de près de cinquante-un ans, voulut conſacrer trois ans à corriger ſon Enéïde; & à cet effet, paſſa en Grèce, pour ne ſe nourrir que des ouvrages des Anciens, & ranimer ſa verve, par la vue des lieux que ces grands hommes avaient habités. Mais à peine était-il arrivé à Athènes, qu'il rencontra Auguſte qui revenait de l'Orient, & qui l'engagea à retourner avec lui à Rome : mais étant allé viſiter la ville de Mégare, voiſine d'Athènes, il tomba dans une langueur qui ne finit qu'avec ſa vie.

(*a*) 1250 liv. comme il y avait vingt-huit vers, il reçut 35000. liv.

Il mourut à Brindes quelques jours après y être arrivé, le 22 de Septembre 734, dix-huit ans avant J. C. sous le consulat de Plautius & de Lucretius.

Étant près de mourir, il demanda avec instance, qu'on lui apportât ses ouvrages, ayant dessein de brûler l'Énéïde qu'il trouvait remplie de défauts; mais on se garda bien de lui obéir, & il se réduisit à ordoner, par son testament, qu'on jetât ce Poëme au feu, comme n'étant qu'ébauché, & ne méritant pas de voir le jour.

Tucca & Varius l'ayant assuré qu'Auguste n'y consentirait jamais, il leur légua son manuscrit, à condition qu'ils laisseraient, tels qu'ils étaient, les vers qui se trouveraient imparfaits. Il demanda que son corps fût porté à Naples, où il avait passé la plus grande partie de sa vie, & le jour même qu'il mourut, il fit son épitaphe en ces deux vers :

Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua, rura, duces.

« Mantoue m'a vu naître, la Calabre m'a vu mourir, Naples possede mes » restes. J'ai chanté les bergers, les champs & les héros (*a*) ».

Auguste fit porter son corps à Naples, sur le chemin de Pouzolz, à l'entrée de la grotte du Pausilippe, & fit graver les deux vers sur son tombeau.

Tous les Écrivains s'acordent à dire que Virgile est le plus pur, le plus élégant, le plus sage, le plus harmonieux, le plus éloquent de tous les Poëtes, ainsi que le modele du génie & du goût chez toutes les Nations éclairées.

Volcatius (*Sedegitus*). Tout ce qu'on sait de ce Poëte, c'est qu'il florissait sous Vespasien.

Un fragment précieux de lui, conservé par Aulugelle, nous aprend quel rang tenaient de son tems les Poëtes comiques Romains; voici comme il les place :

Cécilius, Plaute, Nævius, Licinius, Atilius, Térence, Turpilius (*b*), Trabea, Lucius, Ennius.

(*a*) M. de Voltaire remarque qu'il est le seul Poëte épique qui ait joui de sa réputation pendant sa vie. Il oubliait qu'il jouissait du même avantage.

(*b*) Mourut fort vieux à Sinuesse.

CHAPITRE II.

Musiciens Grecs & Romains.

§. I. MUSICIENS GRECS.

Agatocle, fameux Musicien, cité par Platon, pour avoir été le maître de Damon.

Agathon, né en Grèce, avait une des plus belles voix, dont il ait jamais été fait mention. Le chant d'Agathon était passé en proverbe, pour signifier ce qu'il y avait de plus agréable. Il était disciple de Prodicus & de Socrate, & composa plusieurs tragédies. Sa premiere piece eut un succès prodigieux. Il remporta la victoire, & fut couroné en présence de plus de trente mille spectateurs.

Agelaus de Tégée remporta le premier prix que l'on institua aux Jeux pythiques, pour les Joueurs d'instrumens à cordes. Ce prix était une courone de laurier ou de pommier. Ce fut à la huitieme Pythiade, cinq cent cinquante-neuf avant J. C.

Agenor, de Mitylène, Musicien fameux, nommé par Plutarque.

Alexandre, d'Alexandrie, jouait supérieurement du trigone, & passiona tellement les Romains pour l'étude de Musique, qu'on eût dit qu'ils en avaient perdu l'esprit. Il vivait dans la jeunesse d'Athénée.

(Ath. Liv. 14).

Alexandre, de Cythère, perfectiona le psaltérion. Lorsqu'il fut vieux, se retira à Ephèse, & consacra son instrument dans le temple de Diane. (Juba, cité par Athénée, Liv. 14). Ce fut lui qui le premier mit des cordes au psaltérion, à la harpe, &c.

Alexandrides, suivant Athénée, fut le premier qui rendit des sons graves & des sons aigus, avec le même instrument à vent.

Alyate, fils d'Osodyattes & petit-fils de Gygès, roi de Lydie, faisait marcher son armée au son des flûtes, des harpes, & de toute sorte d'instrumens de Musique. Il mourut dans une guerre contre les Milésiens, environ six cent avant J. C.

Amoebeus, contemporain de Zénon, selon Plutarque, Joueur de harpe à Athènes, recevait un talent attique (193 livres 15 sols) toutes les fois qu'il jouait (Plutarque, tome 10, page 90).

Amphion, fils de *Jupiter* & d'*Antiope*, Reine de Thèbes. On dit que par les charmes de sa lyre & de ses vers, il adoucit les mœurs sauvages des premiers habitans de la Grèce, & les engagea à bâtir des villes, pour y vivre en société; c'est ce qui a fait dire aux Poëtes (*a*), que les pierres obéissaient aux acords de sa lyre, & qu'en se plaçant d'elles-mêmes les unes sur les autres, elles formerent les murailles de Thèbes. Ses talens le rendirent si vain, qu'il osa défier Apollon, & insulta Latone & Diane. Ces divinités firent périr à coup de fleches les quatorze enfans qu'il avait eu de *Niobé*. Diane tua les filles, & Apollon les sept garçons. Quelques Poëtes prétendent que deux des filles échaperent à la mort. Amphion, au desespoir, se perça de son épée.

Plutarque nous aprend qu'Héraclide, dans son recueil des Musiciens de l'antiquité, cite Amphion comme le premier qui ait inventé la Poésie *citharistique*, & l'usage de s'acompagner en chantant; on le fait aussi l'inventeur du mode *Lydien*, parce qu'ayant apris la Musique en Lydie, il aporta ce mode en Grece.

On croit qu'il y a eu un autre Amphion, frere de *Zetkus*, qui, ayant usurpé la courone sur *Laïus*, pere d'*Œdipe*, régna à Thèbes, & qu'Eusèbe assure avoir vécu l'an 1417 avant J. C.

(*a*) *Dictus & Amphion Thebanæ conditor arcis*
Saxa movere sono testitudinis, & prece blandâ
Ducere quo vellet.

Horace, Art. poét. v. 393.

« On a dit qu'Amphion, fondateur de Thèbes, faisait remuer les pierres au son de sa » lyre; & par les douceurs de son chant, il les forçait à aller se placer d'elles-mêmes où » il voulait ».

Anaxenor, fameux Joueur de luth, fut traité en souverain par les habitans de Tyane. Marc Antoine lui donna des gardes & le revenu de quatre villes. Sa réputation fut si grande, qu'on lui érigea des statues.

Andron *ou* Andronis, joueur de flûte, né à Catane en Sicile, fut, dit-on, le premier qui inventa les mouvemens du corps & la cadence, pour ceux qui dansaient au son des instrumens. (Athénée, L. 14).

Angarès, l'un des plus habiles Musiciens d'Astyage. (Athénée, L. 4).

Antigene. Aulugelle dit qu'il fut cause qu'Alcibiade fit défendre aux jeunes gens d'Athènes d'aprendre à jouer de la flûte. Il vivait dans la quatre-vingt-onzieme olympiade, quatre cent seize ans avant J. C.

Antigénide (selon Suidas) de Thèbes (*a*) en Béotie, éleve (les uns disent fils) de *Satyrus*, célebre joueur de flûte, prit aussi des leçons de Philoxène, fameux Poëte, Musicien, & devint son Joueur de flûte, c'est-à-dire, qu'il l'acompagnait, lorsqu'il chantait ses poésies.

On dit que Philippe, pere d'Alexandre le Grand, questionant Antigénide sur les principes de son art, il lui répondit : *Dieu vous préserve, Seigneur, d'en savoir là-dessus autant que moi.* Voulant lui faire entendre, qu'il fallait pour cela perdre beaucoup de tems, qu'il pouvait consacrer à des soins plus importans. On dit que, par mépris pour les suffrages de la multitude, il disait à son disciple : « Chante pour moi & pour les Muses ».

Plutarque, dans son Traité de la fortune d'Alexandre, raporte qu'Antigénide jouant, en présence de ce Prince (*a*), le *nome Cural* ou *l'air du Char*, composé par Olympe, Alexandre fut tellement animé, que se jetant sur ses armes, peu s'en fallut qu'il ne perçât ceux qui l'entouraient; mais le

(*a*) Le nome était un chant quelconque déterminé par des regles qu'on ne pouvait enfreindre.

Ses différens noms venaient, 1°. de certains Peuples; *nome Éolien*, *Lydien*. 2°. De la nature du rhythme ou mesure; *nome Orthien dactilyque*, *trochaïque*. 3°. De leurs inventeurs; *nome Hieracien*, *Polymneston*. 4° De leurs sujets; *nome Pythien comique*. Enfin de leur mode; *nome Hypatoïde* ou *grave*, *Néroïde* ou *aigu*. Il y avait des nomes qui se chantaient sur deux modes, & même il y en avait un sur trois, inventé par Sacadas. Le *Nomion* était une sorte de chanson d'amour.

Musicien changeant de mode, rendit bientôt le calme à ses esprits. Ces contes si souvent répétés par les Anciens, n'ont mérité d'être crus que dans les siecles d'ignorance. On espere le prouver dans l'histoire de la Musique.

Antigénide ajouta des trous à la flûte, & par conséquent augmenta son étendue. Ces nouveautés, critiquées par les Poëtes comiques de son tems, furent condamnées par Plutarque.

Plutarque nous a conservé un bon mot d'Épaminondas, relatif à Antigénide. Ce général, que l'on voulait alarmer, ayant été informé, en secret, que les Athéniens avaient envoyés des troupes dans le Péloponèse, revêtues d'une nouvelle sorte d'armes, répondit au donneur d'avis : Antigénide fut-il troublé, quand il vit des flûtes d'une nouvelle espece entre les mains de Tellès, qui était un fort mauvais joueur de flûte?

Archelaus, né à Milet, jouait si bien de la cithare, qu'on lui éleva une statue.

Archias, d'Hybla en Sicile, fut vainqueur sur la trompete aux jeux olympiques, dans les olympiades 97, 98 & 99. Pollux nous a conservé une épigrame d'Archias, dans laquelle il dédie une statue à Apollon, en reconnaissance de ce qu'il avait proclamé pendant trois jours les jeux olympiques avec sa trompette, sans se rompre aucun vaisseau, quoiqu'il sonnât de toute sa force.

Archytas, Musicien, de Mytilène; on lui faisait des reproches de ce qu'il ne parlait pas; il répondit : « Mon instrument parle pour moi ».

Architas, de Corinthe ou de Mytilène. Aristote, au huitieme Livre des Politiques, dit qu'il inventa les grelots & autres jeux d'enfans, qui font du bruit, parce que l'homme, se plaisant naturellement au bruit, il jugea que les enfans se plairaient à entendre ce bruit confus, jusqu'à ce que leur esprit plus mûr & plus formé, leur fit aimer un bruit plus raisonnable. Il était disciple de Pythagore, & fit un Traité sur le concert & l'harmonie des flûtes. Il enrichit la méchanique de la vis & de la poulie, & rendit service aux hommes, en appliquant les mathématiques aux choses d'usage. Il trouva aussi la duplication du cube. Ce Philosophe fut trouvé

mort sur les côtes de la Pouille, où un naufrage l'avait jeté, environ quatre cent huit ans avant J. C.

ARDALE, né à Trézène dans le Péloponèse, était fils de *Vulcain*, selon Pausanias, qui le fait inventeur de la flûte.

Pline lui attribue la maniere d'acompagner le chant & les voix par le jeu des flûtes.

Cum tibiis canere voce Troezenius Dardanus instituit.

M. Burette prétend que c'est une faute de copiste, & qu'il faut lire *Ardalus.*

ARICHONDAS, le premier qui inventa la trompette dans la Grèce. On n'en dit rien davantage. (Voyez Lexic. Hoffm.)

ARION, Poëte & joueur de luth, né à Méthymne, dans l'île de Lesbos, fut, dit Hérodote, l'inventeur du dityrambe (*a*), & composa plusieurs hymnes fameux.

On lit dans Aulugelle, d'après Hérodote, qu'Arion ayant quitté le roi Périandre, pour aller en Sicile & en Italie, charma les habitans par la beauté de son chant & de ses vers, & gagna des richesses immenses.

Voulant ensuite retourner à Corinthe, il s'embarqua sur un vaisseau de cette ville, qu'il trouva prêt à mettre à la voile. Les matelots tentés par ses richesses, prirent la résolution de le jeter à la mer. Envain il s'éforça de les fléchir ; tout ce qu'il put obtenir, fut qu'avant de se précipiter dans les ondes, il prendrait sa lyre & chanterait quelques élégies : monté sur le haut de la poupe, il chanta sur le mode *Phrygien*, dont on se servait dans les combats pour enflamer le courage, (Aulugelle dit qu'il chanta le nome *Orthien.*

Les matelots enchantés, commençaient à se repentir de leur crime, lorsqu'ils virent Arion se précipiter, & ils ne douterent pas de sa mort prochaine ; mais au même moment, ils le virent soutenu par un dauphin, que la douceur de son harmonie avait attendri, & qui le porta sur son dos

(*a*) Le Dityrambe était une sorte de poésie consacrée à Bacchus. Elle n'admétait d'autres regles, que les saillies ou les écarts d'une imagination échaufée par le vin.

jusqu'au cap Ténare (aujourd'hui cap Matapan) dans le Péloponèse. Ce fut alors qu'on plaça le dauphin parmi les astres (*a*).

On fait Arion inventeur des chœurs & des danses en rond. Quelques-uns prétendent que ce fut Lassus.

Aristocles, joueur de lyre, fut aimé éperduement du roi Antigone; selon Caristius, dans la vie de Zénon, raportée par Athénée.

Aristoclide, fameux joueur de flûte & de cithare, descendant de Terpandre, fut le maître de Phrynis, qui, le premier, remporta le prix aux jeux que l'on célébrait à Athènes. Il vivait du tems de Xerxès.

Aristonous. Plutarque, dans la vie de Lysandre, nous aprend que c'était un fameux joueur de flûte, qui avait remporté six fois le prix aux jeux pythiques.

Aspeindius, célebre joueur de lyre, était d'Aspendre en Pamphilie, & en prit le nom. Il jouait de son instrument avec tant de délicatesse, qu'il fallait être fort près de lui pour l'entendre. On ignore en quel tems il vivait.

Bacchis, joueuse de flûte, avait une servante nommée Pythionice, dont Harpalus, Macédonien, devint éperduement amoureux. Pythionice, étant morte, il lui fit élever un tombeau superbe sur le chemin d'Athènes à Eleusis (*b*), planta un bois sacré autour, & bâtit auprès un temple à *Vénus Pythionice.* Ce monument lui coûta plus de deux cent mille écus de notre monoie. Athénée s'étonne avec raison de ce que les Athéniens le souffrirent. En voyant ce monument, dit-il, quelle opinion un voyageur devait-il avoir du jugement & de la vertu des Athéniens.

Batale, né en Grèce. On sait seulement qu'il était antérieur à Démosthène, qu'il jouait bien de la flûte, & qu'il fut le premier qui se servit d'une chaussure de femme sur le théatre. On lui reprocha d'exercer son art pour la molesse & la débauche.

(*a*) Du tems d'Hérodote, on voyait à Ténare l'offrande qu'Arion y fit d'une statue d'airain, qui représentait un homme sur un dauphin.

(*b*) Il y dépensa plus de deux cent talens (600,000 liv.).

Probablement

Probablement ce Batale eſt le même que Batale d'Éphèſe, Poëte Grec, que Libanius fait joueur d'inſtrumens, & Thomas Magiſter, Comédien.

Boa, courtiſane & joueuſe de flûte, était mere de Philétère, roi de Pergame.

Canus, fameux joueur d'inſtrumens, de l'île de Rhodes, ami d'Apollonius de Thyane, vivait quelques années avant J. C.

On dit qu'il joua pendant le ſouper de l'empereur Galba, & n'en reçut que cinq deniers (7 *liv.* 10 *ſols*) pour récompenſe, quoiqu'il lui eut fait grand plaiſir.

Carius, fils de Jupiter & de Sorrhebie, errant dans la Lydie, entendit les nymphes chanter. Il ſe mêla parmi elles, & elles lui aprirent la Muſique. Il répandit cet art dans tout le pays, & ſe fit une telle réputation qu'on lui éleva un temple ſur cette montagne de Lydie, qu'on appele, Carius de ſon nom.

Carneus, joueur de guitare, au raport de pluſieurs Auteurs Grecs, vainquit Terpandre dans un concours.

Celmis, prêtre de Jupiter en Crète, inventa, dit-on, le tambour, la cymbale & le ſyſtre, conjointement avec Damnanaë. (*Platon. Dialog.*)

Céphallen, fils de Lampus, ſe diſtingua en chantant & s'acompagnant ſur la lyre aux Jeux pythiques.

Céphesias, excellent joueur de flûte, cité par Athénée, Liv. 14, répondit à un de ſes diſciples, qui voulait jouer ſur un mode fort élevé : « Ce n'eſt pas dans la hauteur du ſon que conſiſte l'excellence de l'art, » mais en ce qu'il faut que le ſon s'éleve à la hauteur du ſujet ».

Céphiseus & Python, excellens Muſiciens du tems de Pyrrhus, prierent ce Prince de décider lequel des deux chantait le mieux. Il répondit que Polypercon était le meilleur capitaine, voulant faire entendre que le jugement qu'on lui demandait, était indigne de lui.

Cépion, diſciple de Terpandre, donna à la cythare la forme qu'elle eut

depuis en Grece, & elle prit alors le nom d'*Asiade*, parceque les Lesbiens, voisins de l'Asie, faisaient grand usage de cet instrument (*Plat. Dial.*) ou bien plus probablement, parceque l'on fabriqua d'abord cet instrument dans une ville nommée *Asia*, située au pied du Mont *Tmolus* en Lydie. Il florissait environ six cent ans avant J. C.

Chiron, Prince de Thessalie, célebre par sa sagesse (*a*), par son adresse & par ses talens, florissait vers l'an du monde 2770. On a prétendu que c'était un Centaure, fils de Neptune & de Phylire; on dit qu'il eut pour éleves Hercule, Thésée, Jason, Méléagre, Castor & Pollux (*b*), Achille, Pâris, & plusieurs autres. Il était aussi excellent médecin, & fut un des premiers hommes qui s'aviserent de dompter les chevaux, ce qui vraisemblablement donna lieu à la fable des Centaures.

On dit qu'ayant été blessé par une des fléches d'Hercule, qui avaient été trempées dans le sang de l'hydre de Lerne, il éprouva une telle douleur, que ne pouvant la suporter, les Dieux, par compassion, le placerent dans le ciel au nombre des douze signes du Zodiaque, sous le nom de Sagittaire; c'est du moins une fiction de Musée.

Il vivait dans le tems de l'expédition des Argonautes, & y avait deux petits-fils.

Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie, ajouta une cinquieme corde à la lyre de Mercure, qui jusqu'alors n'en avait eu que quatre.

Chrysogon, fameux chanteur, avait une belle voix, que le commerce des femmes lui fit perdre.

. . . . *Sunt quæ*
Chrysogonum cantare vetent.
(Juvenal, satyr. 6, l. 2, v. 74).

Plutarque dit qu'il fut Auteur d'un instrument avec lequel il acompagnait le chant. Il vivait vers l'an 30 de J. C.

Chrysothemis, de Crète, fils de Carmanor, fut le premier vainqueur

(*a*) Plutarque l'apele le sage Centaure, & Newton place sa naissance après le déluge de Deucalion, dans l'âge d'or. Il était grand Astronome, ainsi que sa sœur Hyppo.

(*b*) La premiere chose que Chiron enseigna à Achille, ce fut la Musique.

aux Jeux pythiques. Son fils Philammon fut le second, & Thamiris, son petit-fils, le troisieme.

Cinésias fameux joueur de cythare, né dans l'Attique. Plutarque raporte un passage de Phérécrates, qui suppose que la Musique fait elle-même ses plaintes à la justice sur les changemens qu'on lui a fait éprouver, & en accuse d'abord Cinésias; mais pas autant que Phrynis & Thimothée. Il vivait environ cinq cent ans avant J. C.

Cléodème, Musicien, ataqué d'une frénésie, dont le traitait le médecin Dionique. Un jour qu'il allait le visiter, il ne fut pas plutôt entré, que Cléodème ferma la porte, & tirant son épée, menaça de le tuer, s'il ne jouait de la flûte qu'il lui donna; ce que le médecin n'ayant pu faire, Cléodème allait le perçer, lorsque Dionique s'avisa d'un stratagême, qui fut de le défier à qui en jouerait le mieux, à condition que le vaincu recevrait des coups de fouet du vainqueur. Cléodème accepta la proposition, & prenant la flûte, commença à jouer. Alors le médecin sauta sur l'épée, & l'ayant jetée par la fenêtre, appela les voisins au secours. Ils acoururent aussi-tôt, enfoncerent la porte, & délivrerent Dionique, qui avait déja reçu quelques coups assez forts.

Cléomaque fit des bucoliques & d'autres chansons. (*Ath.* L. 14).

Cléomene (surnommé le *Rhapsode*) selon Athénée, chanta par cœur, aux Jeux olympiques, un poëme entier appelé, les ***Expiations***, composé par Empédocle.

Cléon, fameux chanteur à Thèbes, y avait une statue avec cette inscription: « Cléon, de Thèbes, fils de Pythée, fut plusieurs fois couroné, pour » avoir fait triompher les Thébains dans l'art de bien chanter ».

Quand Alexandre détruisit Thèbes, Polémon nous aprend qu'un Thébain avait caché de l'or dans le manteau de cette statue; & trente ans après, lorsqu'on la rebâtit, il retrouva son or au même endroit où il l'avait caché.

Cléon jouait aussi du systre, nous dit Athénée, dans son livre 8.

Clinias, Philosophe Pythagoricien & fameux Musicien, extrêmement emporté. Lorsqu'il se sentait animé par la colere, il saisissait promptement

ſa lyre, jouait des airs tendres, & apaiſait ainſi la violence des mouvemens de ſon ame : alors il avait coutume de s'écrier (*Jam ſanior*), je ſuis déja plus doux. Il était d'Apollonie de Crète.

Connas, joueur de flûte, fut pluſieurs fois vainqueur aux Jeux olympiques. Il était ſi débauché, qu'il diſſipa toute ſa fortune, & mourut dans la plus affreuſe miſere.

Cratès, joueur de trompette, né à Élis, obtint un prix pour le cornet aux Jeux olympiques, la même année que Timée, d'Élis, obtint celui de la flûte. C'était dans la quatre-vingt-ſeizieme olympiade, trois cent quatre-vingt-ſeize ans avant J. C.

Crexus fut, avec Timothée & Philoxène, un de ceux qui augmenterent le nombre des cordes de la lyre, qui, juſqu'alors n'en avait eu que ſept. Ils s'atacherent aux rhythmes, connus ſous les noms de Philanthrope & de Thématique.

Critias, célebre joueur de flûte Athénien, cité par le docteur Burney. Il y eut un autre Critias, médecin très fameux de Marſeille, du tems de Néron, qui gagna tant de richeſſes, qu'il laiſſa un million pour faire bâtir les murailles de cette ville. Il était auſſi Aſtrologue & Muſicien.

Damnanaé, prêtre de Jupiter, paſſe pour avoir inventé, avec Celmis, le tambour, la cymbale & le ſyſtre.

Daphnis, berger de Sicile (*a*), ſelon quelques Auteurs, inventa le ſifflet de Pan, qu'on nomme aujourd'hui *Chalumeau*. On lit dans Virgile, que ce fut Pan lui-même :

> *Pan primus calamos cerâ conjungere plures*
> *Inſtituit.* (Églogue 2, v. 32).

« Pan a enſeigné le premier à joindre enſemble pluſieurs chalumeaux avec » de la cire ».

Voici ce qu'en a dit M. de Chabanon, dans ſon Eſſai ſur Théocrite, (*p.* 13).

(*a*) Diodore le fait naître dans les environs de Syracuſe, près des monts Hercas, lieu ſi fertile en pommiers, qu'une armée de Carthaginois près de périr de faim, ſubſiſta du fruit de ces arbres, & ne l'épuiſa pas.

« Daphnis reçut en partage les talens & la beauté. Ces apanages lui pro-
» métaient les faveurs de l'amour; mais il négligea de les obtenir. Son
» indifférence pour le culte de Vénus fut poussée jusqu'au mépris : la Déesse
» l'en punit: il aima, & ne fut point aimé. Jeune encore, il mourut consumé
» de tristesse & d'ennui. La mémoire de Daphnis était chere aux bergers, il
» fut pour eux une divinité nouvele, & leurs chansons long-tems s'appelerent
» *chansons sur Daphnis* ».

Démoclès, Siracusain, était accusé par ses concitoyens, d'avoir trahi les intérêts du tyran Denis : le tyran paraissait être dans une grande colere; Démoclès se tira de ce danger d'une maniere fort adroite. « Seigneur, dit-il
» à Denis, leur inimitié pour moi, vient de ce que j'ai eu de fréquentes
» disputes avec eux, au sujet des chansons qu'on chante à table. Ils ne voulaient
» chanter que des vers de Pindare & de Stésichore, & moi je ne voulais
» chanter que les vôtres, parceque je les trouve meilleurs. En disant ces mots,
» il se mit à chanter les poésies de Denis: le tyran, transporté de joie, le
» crut sur sa parole, & ne fit aucune recherche contre lui ».

Démocrite, né dans l'île de Chio, vivait dans le même tems que Démocrite d'Abdère, vers la soixante-dixieme olympiade.

Démodocus, de Corcyre (selon Plutarque, dans le Dialogue) disciple d'Automède, de Mycènes, mit en musique la Guerre de Troye & les Nôces de Vénus & de Vulcain. Il en est parlé dans l'Odyssée. Eustache croit que ce fut lui qu'Agamemnon laissa pour garder Clytemnestre.

Il chanta les aventures d'Ulisse chez Alcinoüs, pendant le séjour qu'y fit ce héros. Homère assure qu'Ulisse ne put retenir ses larmes, qui découvrirent son déguisement.

Il était toujours à la table du roi, où il avait une place marquée. Démodocus était aveugle comme Homere.

Il jouait de l'instrument appelé *Phorminx*. Ptolomée Éphestion, dit qu'Ulisse gagna le prix aux Jeux Tyrrhéniens, en chantant les vers de Démodocus.

Dioclès, fameux Musicien, vivait à Athènes, vers l'an de Rome 353. Il était Éléen, & ne nous est connu que par Suidas.

Diodore perfectiona la flûte, & y ajouta de nouveaux trous. Il fut si aimé de Néron, que ce prince le fit entrer triomphant sur son char à Rome. (*Voyez l'article de Néron*).

Un autre Diodore était joueur de cythare fort aimé de l'Empereur Vespasien.

Dion, de Chio, fut le premier, selon Ménechme, qui chanta le spondée bachique sur la flûte.

Dionysiodore, contemporain d'Ismenias & grand joueur de flûte, se faisait distinguer par ses belles pierreries.

Doricus mérita le second prix après Orphée, chez les Thraces. Il jouait de la harpe ou de la lyre, & chantait en s'acompagnant. Il fut tué par Pollux, dans un combat de nuit.

Dorion. Plutarque parle de lui comme d'un joueur de flûte qui fit beaucoup de changemens dans la Musique de son tems (*a*), & qui était chef d'une troupe de Musiciens opposée à celle d'Antigénide.

Athénée en parle comme d'un grand Poëte & d'un grand Musicien; mais plus encore, comme de l'homme le plus voluptueux de son tems. Sa musique & ses vers n'existent plus; mais on nous a conservé quelques-uns de ses bons mots. Étant à Nilo, ville d'Égypte, & ne pouvant trouver un logement, il demanda à un prêtre, qui offrait un sacrifice, à qui le temple, où il sacrifiait, était dédié; à Jupiter & à Neptune, répondit le prêtre. Oh! Oh! dit-il, il n'est pas étonant que je ne puisse trouver de logement dans une ville où les Dieux sont forcés de coucher deux. Ayant perdu, dans son voyage, un soulier qui était fort large, parce qu'il était tourmenté de la goutte; le seul mal que je souhaite au voleur, dit-il, est que le soulier puisse être juste à son pied.

Nicocréon, tyran de Chypre, Philipe de Macédoine & plusieurs autres souverains le reçurent avec la plus grande distinction, & admirerent ses talens.

Il fit quelques changemens à la Musique, entr'autres un mode appelé de son nom, le mode *Dorionéen*.

(*a*) Vers la troisieme olympiade, trois cent trente-six ans avant J. C.

Dydime, grand Musicien, né à Alexandrie, fils d'un vendeur de poisson, était entre Aristoxène & Ptolémée, selon Suidas, & a beaucoup écrit sur la Musique. Il parle légérement de ses prédécesseurs.

Il ne faut pas le confondre avec Dydime, Grammairien, qui vivait sous Auguste, ou quelque tems après, & qui composa un Traité contre Juba, roi de Mauritanie. Il écrivit, dit-on, trois mille cinq cent volumes; Séneque dit quatre mille. Il ne nous reste de lui que sa doctrine sur la Musique, que Ptolémée nous a conservée, & qu'il réfute.

Il introduisit le premier le ton mineur, & on prétend même qu'il a aussi donné le premier les regles du contrepoint. Cela n'est pas probable, & on s'acorde à faire cet honeur à Guy d'Arezzo.

Il y eut un autre Dydime, fils d'Héraclide, Musicien, que Suidas nous assure avoir été fort aimé de l'Empereur Néron, & enrichi par lui.

Échembrote, excellent joueur de flûte, gagna le prix aux Jeux pythiques, la sixieme fois qu'on les célébra, en acompagnant les voix avec la flûte.

Échion, fameux joueur de harpe du tems de Juvenal, & qui parait avoir été fort en vogue auprès des Dames, ainsi que *Glaphirus* & *Ambrosius*, chanteurs dans les chœurs.

> *Accipis uxorem, de quâ citharœdus Echion,*
> *Aut Glaphyrus fiat pater, Ambrosiusque choraules.*
> (Juvenal, sat. *6*, v. *76*.).

« Tu te maries; les véritables peres de ces enfans seront le harpeur » Échion, Glaphyrus ou Ambrosius employés dans les chœurs ».

Éleuthère fut le premier qui composa des chansons d'amour, qu'il acompagnait avec la harpe. Ces chansons s'appelaient Œnopes. *Pollux*, *Achive* & *Dioclès de Cinothe*, en firent à son imitation. (*Athénée*, liv. 14).

Il gagna un prix aux Jeux pythiques par les charmes de sa voix, quoique ce ne fut pas lui qui eût composé l'hymne qu'il chantait.

Épicles, né à Hermione, était un joueur de lyre fort estimé des

Athéniens. Thémiſtocle étant jeune, le pria de venir tenir une école chez lui, afin d'y atirer du monde. Il le protégea tant qu'il vécut.

ÉPIGONE, natif d'Ambracie, habita long-tems Sicyone, où il inventa un inſtrument que l'on nomma *Epigonium*, qui avait quarante cordes réduites à vingt, à cauſe de leurs octaves. On ignore quand il vivait. Athénée atribue à Épigone l'invention du genre chromatique; mais Boëce le donne à Timothée, de Milet.

On lui attribue auſſi pluſieurs ouvrages ſavans ſur la Muſique. Néron adopta ſa méthode de toucher les inſtrumens à cordes ſans archet.

Les Sicyoniens lui donnerent droit de bourgeoiſie.

ÉRASTOCLES, Muſicien célebre, nommé par Ariſtoxène, livre 1, & par Ptolémée.

EVANGÉLIUS, riche Tarentin, eut la fureur de vouloir remporter le prix aux Jeux pythiques; & parcequ'il n'avait pas aſſez de force ni de vîteſſe pour diſputer celui de la lute ou de la courſe, il voulut ſe haſarder dans la Muſique. Il ariva à Delphes, à la perſuaſion de ſes flateurs, & ſe préſenta aux jeux avec une robe de toile d'or & une courone de laurier, dont les feuilles étaient d'or maſſif, & le fruit, de groſſes émeraudes. Sa lyre était auſſi d'or, garnie de pierreries, avec des figures d'Orphée, d'Apollon & des Muſes. Un ſi ſuperbe apareil ravit d'admiration tout le Théâtre, & fit naître l'eſpérance de voir & d'entendre des merveilles; mais dès qu'il eut commencé à chanter & à jouer des inſtrumens, & qu'au lieu des miracles qu'on atendait, on entendit un miſérable fauſſet diſcord avec ſa lyre. On rit telement, que l'indignation ſuccédant bientôt au mépris, les Préſidens des jeux le firent chaſſer du Théâtre à coups de fouet, & il traverſa la ſcène tout ſanglant, ramaſſant les ornemens de ſa lyre que l'on fouettait auſſi. Eumele Élidien entra auſſi-tôt dans la cariere, & fut proclamé vainqueur, après avoir ravi d'admiration par la douceur de ſa voix & par ſa maniere de jouer de la lyre.

EUBULUS, diſciple d'Euphranor & maître de Ptolémée, compoſa pluſieurs comédies.

Eucerus, joueur de flûte né à Alexandrie. Tacite prétend qu'il fut honoré des faveurs d'Octavie, fille de Claude, & que Néron se servit de ce prétexte pour la répudier.

Eumele, excellent Musicien de l'Élide, remporta le prix aux Jeux pythiques, le jour que le riche Tarentin Évangelius avait concouru & avait été chassé à coups de fouet. « Tu avais une courone d'or, lui dit Eumele, » parceque tu es riche, & je n'en avais qu'une de laurier, parceque je » suis pauvre. Ces courones ont servi à rehausser ta honte & ma gloire ».

Eumelus, de Corinthe, cité par Pausanias & par Athénée, comme un des plus anciens Musiciens de la Grece.

Eumolpe enseigna la Musique à Hercule, selon Théocrite. (Idylle 31, vers 103).

Eumolpus & Melampus, prêtres de Cérès, firent des hymnes pour les mysteres de Cérès. Selon les Marbres d'Oxfort, le premier était fils de Musée, & était Prêtre, Poëte & Musicien. Les Prêtres furent appelés Eumolpides à Athènes, le regardant comme leur fondateur.

Mélampus voyagea aussi en Égypte pour s'y instruire. Apollodore dit qu'il fut le premier qui guérit les maladies par des potions médicinales. Mélampus ayant guéri les filles de Prétus, roi d'Argos, avec de l'ellébore, ce prince lui dona, pour récompense, une partie de ses états & une de ses filles en mariage.

Euphorion composa des chansons avec des acompagnemens de psaltérion, de pandore & de sambucca.

Eunome, de Locres, joueur de lyre. Ses compatriotes lui érigerent une statue, où il est représenté, sa lyre à la main, & une cigale qui tombe dessus; parcequ'on raporte que, dans un concours public, une de ses cordes vint à casser, & qu'une cigale, voltigeant autour de sa tête, remplaça le son qui lui manquait.

Galathée. Philoxène ayant pris de trop grandes privautés avec Galathée,

joueuse de flûte & maîtresse de Denys, celui-ci le fit mettre en prison dans les Latomies; & ce fut-là qu'il composa la fable du Cyclope, regardant Denys comme Polyphème, la joueuse de flûte comme Galathée, & lui comme Ulisse.

Gnésippe, cité par Cratin, a composé des chansons nocturnes pour les adulteres. (*Athénée*, liv. 14).

Harmonide, selon Lucien, grand joueur de flûte & disciple de Timothée, demanda à son maître, comment il pourait faire pour remporter le prix destiné aux fêtes publiques à Athènes. Timothée lui représenta les difficultés de cette entreprise, entr'autres, que ceux qui décident ordinairement dans les fêtes, étaient souvent ceux qui avaient le moins de connaissance. Harmonide crut l'obtenir en jouant sur un ton plus haut qu'à l'ordinaire; mais la premiere fois qu'il monta sur le théâtre, pour s'y faire entendre, il y expira.

Hégémon, né à Thase, a fait des parodies, & était excellent Comédien du tems d'Alcibiade. Accusé d'un crime devant l'aréopage, Alcibiade le mena devant ses juges, en lui disant de ne rien craindre; & mouillant son doigt avec sa salive, il effaça l'accusation. La crainte que l'on eut d'Alcibiade, contint dans le silence, & alors Hégémon sortit. (*Athén.* livre 9).

Hermogènes, fameux joueur de lyre, dont Jules-César aimait beaucoup le talent.

Hérodore, fameux trompete, né à Mégare, vivait vers la cent vingtieme olympiade, trois cens ans avant J. C. & était contemporain de Démétrius Poliocerte. Il était remarquable par sa figure gigantesque, par son incroyable apétit & par la force de ses poûmons, qui étaient si terribles que, lorsqu'il sonait de la trompete, il était dangereux de l'écouter de trop près. Il fut vainqueur dix fois aux jeux pythiques, néméens, isthmiens, olympiques, &c. à ce que nous dit Athénée, & quinze, selon Pollux.

Suivant Athénée, il parvint à animer tellement les soldats de Démétrius

Poliocertes au siege d'Argos, en sonant de deux trompetes à la fois, qu'ils réussirent à remuer une énorme machine; ce qu'ils avaient vainement entrepris quelques jours avant.

Il avait trois coudées $\frac{1}{2}$ de haut, mangeait dans un repas six corbeilles de pain & vingt livres de viande, & buvait deux outres de vin.

HIÉRAX, Argien, inventa l'*Eudromé*, air que jouaient les haut-bois aux jeux sthéniens, institués dans Argos en l'honeur de Jupiter.

HYAGNIS. Les marbres d'Oxford nous apprenent qu'il était de Célènes, & selon Alexandre, cité par Plutarque dans le dialogue, comme le plus ancien joueur de flûte de la Grèce.

Il était contemporain d'Ériсthon (*a*), qui institua à Athènes les jeux panathénées. Il fut, dit-on, l'auteur des nomes consacrés à Cibèle, à Bacchus, à Pan & à plusieurs autres divinités.

Il ajouta une sixieme corde à la lyre de Mercure. Quelques-uns le font inventeur du mode Phrygien & de la flûte double. Il fut pere de Marsyas, selon Plutarque & Nonnus. Apulée dit qu'il porta la flûte à sa perfection.

HIPPARCHION & RUFINUS, célèbres joueurs de lyre, concoururent un jour ensemble aux jeux publics; mais Hipparchion fut telement éfrayé de l'apareil du théâtre, qu'il ne put jouer, & laissa l'avantage à *Rufinus*. Le nom d'Hipparchion passa en proverbe, quand on voulait exprimer qu'un homme, dont on attendait beaucoup, n'avait rien fait du tout.

HYPPIAS était, selon Lucien, un excellent Musicien & le premier homme de son tems pour la géométrie, la perspective & l'astronomie. Il était aussi grand architecte. Il faut lire, dans Lucien, une description des bains superbes qu'Hyppias avait construits.

HYPPONAX fut l'inventeur des vers ïambiques, selon Athénée (liv. 14).

HYPPOMACHUS, joueur de flûte, voyant un jour qu'un de ses disciples, dont le talent était médiocre, était fort aplaudi par le peuple, il le fit taire, en le frapant de sa canne, & lui disant, que la plus grande preuve de son ignorance était de plaire à la populace.

(*a*) 1506 ans avant J. C.

Hystié, de Colophon, ajouta une dixieme corde à la lyre de Mercure, ſelon Nicomaque.

Ibicus, inventeur de l'eſpece de harpe ou inſtrument à cordes appelé *Sambucca.*

Le malheureux Ibicus ayant été attaqué par des voleurs, leur demanda vainement la vie; & près de mourir, il chargea de ſa vengeance des grues qui volaient ſur ſa tête.

Quelque tems après, ſes aſſaſſins ſe trouvant dans un marché, virent voler des grues au-deſſus de leurs têtes, & ſe dirent en riant, *voilà les grues d'Ibicus.* Comme ils étaient déja ſoupçonnés, ceux qui les entendirent, les firent arêter; ils confeſſerent leur crime, & ſubirent le ſuplice qu'ils méritaient. Depuis ce tems, lorſqu'on découvrait un crime par l'effet du hazard, on avait coutume de dire que le forfait avait été révélé *par les grues d'Ibicus.*

Ibicus ut periit, vindex fuit altivolans grus.

(Ausone).

Il vivait dans la ſoixantieme olympiade, cinq cent quarante ans avant J. C.

Ignace, diſciple des apôtres, a inventé les antienes, ainſi nommées, parce que, dans leur origine, on les chantait à deux chœurs, qui ſe répondaient alternativement, & l'on comprenait, ſous ce titre, les pſeaumes & les hymnes que l'on chantait dans l'Egliſe. Ce fut Ignace qui inventa cette maniere de chanter parmi les Grecs, & Ambroiſe l'a introduite dans l'Egliſe latine.

Isménias naquit à Thèbes. Ayant été fait priſonier par Athéas, roi des Scythes, il joua de la flûte devant lui, & charma tous les courtiſans de ce prince, qui le comblerent d'éloges. Mais le roi ſe moquant d'eux, leur dit qu'il préférait le henniſſement de ſon cheval au ſon de la flûte d'Iſménias.

Élien nous aprend qu'Iſménias fut envoyé ambaſſadeur en Perſe.

Lucien nous aprend qu'il avait acheté une flûte ſept talens.

Pline raporte qu'Iſménias avait de fort belles bagues de pierreries & de pierres gravées. Etant un jour dans l'île de Chypre, il trouva chez un marchand une émeraude gravée, repréſentant la princeſſe Amymone, l'une

des filles de Danaüs : le marchand la lui fit cinq deniers d'or, il les lui donna aussi-tôt. Le marchand en fut si étoné, qu'il lui en rendit deux; mais Isménias ne voulut pas les prendre, disant que ce serait diminuer le prix de la pierre. Antisthène ne faisait pas grand cas de la Musique; car il dit qu'Isménias devait être un méchant homme, puisqu'il était un si bon joueur de flûte.

Plutarque, dans la vie de Démétrius, nous apprend qu'Isménias avait coutume de faire entendre à ses disciples un homme qui jouait bien de la flûte, & un qui en jouait mal, & il leur disait, *voilà comme il faut jouer, voilà comme il ne faut pas jouer.*

Lais, d'abord Musicienne, puis courtisane célebre, naquit à Hyccare, petite ville de Sicile. On la croit fille de la courtisane Timandre & d'Alcibiade, & elle fut surnomée *la Corinthiene*, ayant passé à Corinthe une grande partie de sa vie.

Elle vendait chérement ses faveurs, & demanda pour une nuit dix mille drachmes à Démosthènes, qui répondit, *qu'il n'achetait pas si cher un repentir* (*a*).

Depuis étant amoureuse d'un jeune Thessalien, elle abandona Corinthe pour le suivre.

Les Thessaliennes, jalouses de sa beauté, l'assassinerent dans un temple de Vénus, & son tombeau se voyait encore sur les bords du Pénée dans le tems d'Athénée. On y lisait cette épitaphe :

« La Grece est forcée de pleurer la mort de cette Laïs, aussi belle que » les déesses qui disputerent le prix de la beauté. Fille de l'Amour, elle » fit la gloire de Corinthe sa patrie (*b*); & dans ces champs Thessaliens, » elle n'a eu qu'un sépulcre, lorsqu'on lui devait des autels ».

Lamia, la plus célebre joueuse de flûte de son tems, naquit en Égypte,

(*a*) Laïs (dit Aulugelle) metait les jouissances à un prix excessif. C'est delà qu'est venu le proverbe si commun en Grece : « Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Corinthe ». *Non licet omnibus adire Corinthum.* Le Philosophe Aristipe obtint aussi ses faveurs, & quelqu'un l'en plaisantant un jour : « Il est vrai, dit-il, que je la possede, mais elle ne me » possede pas ». Elle était née environ quatre cent avant J. C.

(*b*) C'était à tort qu'on nommait Corinthe sa patrie, puisqu'elle était née en Sicile.

quoique fille de Cléanor, Athénien, & fut regardée comme un prodige pour sa beauté, son esprit & ses talens.

Plutarque & Athénée assurent qu'elle reçut par-tout les plus grands honeurs.

Le Roi a une améthiste gravée supérieurement, qui représente la tête de Lamia, ornée du voile & du bandeau de sa profession.

Elle alla d'abord à Athènes, où sa réputation l'avait devancée. Se trouvant ensuite dans l'armée de Ptolomée Soter, elle fut faite prisoniere par Démétrius, dans la victoire qu'il remporta contre ce prince, l'an 312 avant J. C. Démétrius, d'une figure charmante & plus jeune que Lamia, devint si éperduement amoureux d'elle, qu'elle n'eut pas d'esclave plus soumis; & à sa considération, il acorda tant de bienfaits aux Athéniens, qu'ils lui rendirent les honeurs divins, & par reconnaissance, dédierent un temple à *Venus Lamia :* il eut d'elle une fille nommée *Phila.*

Lamiras, Poëte & fameux Musicien, de Thrace, fut, selon quelques Auteurs, l'inventeur du mode *Dorien.* Il vivait avant Homere, & fut, dit-on, le premier Musicien qui joignit le chant de la voix au son de la harpe.

Lampon, joueur de cythare, montra, dit-on, la Musique à Socrate, qui était alors fort âgé, & qui chanta dans un festin que Xénophon donna aux Philosophes. Socrate nous aprend qu'il ne commença à faire des vers que dans sa prison, & à cause de plusieurs songes qui l'avertissaient de s'attacher à la musique, croyant qu'on ne pouvait parvenir à l'un sans l'autre. Il composa un hymne en faveur d'Apollon, & en fit aussi la Musique; mais il mourut quelques jours après. D'autres disent que le maître de Socrate se nommait *Damon.*

Lamprocles, Athénien, fils, d'autres disent, disciple de Midon, était un Musicien célebre. C'est tout ce qu'on sait de lui.

Lamprus, Musicien, dont Platon parle mal dans son Ménexène, & qui fut le maître de *Sophocle.*

Lasus ou Lassus, naquit à Hermione (*a*), ville de l'Achaïe, du tems de Darius Hytaspe. Diogène Laërce dit qu'il mérita d'être mis au nombre des sept sages. Il passe pour constant qu'il fut le premier qui écrivit sur la Musique.

(*a*) Vers l'olympiade 58, avant J. C. 548.

Il était non-seulement théoriste & grand praticien, mais aussi grand Poëte dytirambique (*a*), peut-être l'auteur du dytirambe; car il introduisit le premier cette sorte de poëme dans les jeux publics, où l'on décernait des prix à ceux qui le méritaient, & où il en gagna un.

Plutarque dit qu'il introduisit les rhythmes dans la Poésie & dans la Musique dytirambique, c'est-à-dire, qu'il fit battre la mesure dans l'exécution de cette Musique. Il augmenta aussi les sons de la flûte; ce qui la rendit plus susceptible de variété.

Hérodote raporte que ce fut par l'avis de Lassus que le Poëte Onomacrite(*b*) fut banni d'Athènes par Hipparque, fils de Pisistrate. Il fit beaucoup de vers & de Musique; mais rien de lui, qu'un petit fragment, conservé dans Athénée, n'est venu jusqu'à nous.

Léœna, courtisane célebre par son talent pour la lyre & pour le chant, ainsi que par son commerce intime avec Harmodius & Aristogiton. Elle connaissait tous leurs secrets, & aima mieux mourir dans les tortures, que de rien confesser aux tyrans. Les Athéniens voulant honorer sa mémoire, sans qu'on pût leur reprocher d'avoir érigé une statue publique à une courtisane, firent faire une Lione par Aristide, parceque cette courtisane s'appelait Léœna; & comme elle s'était coupé la langue avec ses propres dents, pour que les tourmens ne pussent la forcer à parler, ils ordonerent que cette Lione fût sans langue.

On voit maintenant cette Lione à la porte de l'arsenal de Venise, où elle a été aportée d'Athènes.

Linus, le plus ancien de ceux qui porterent ce nom, dont il soit parlé dans l'histoire, était de Chalcis, ville de l'Eubée. On le fait fils d'Apollon & de Psamathe, fille de Crotope, roi d'Argos, ou bien d'Apollon & de Terpsicore, ou d'Euterpe. Il reçut d'Apollon la lyre à trois cordes de lin, mais pour avoir osé leur substituer des cordes de boyau, qui sont plus harmonieuses, le Dieu irité, lui ôta la vie.

(*a*) Le Dityrambe était une sorte de Chanson greque en l'honeur de Bacchus, laquelle se chantait sur le mode Phrygien, & se sentait du feu & de la gaité qu'inspire le Dieu auquel elle était consacrée (*Dict. de Rousseau*).

(*b*) C'est à lui qu'on attribue plusieurs poëmes, qui passent sous le nom d'Orphée.

Linus composa des lamentations funèbres qui furent fameuses en Grèce & en Égypte. On dit que les Muses le pleurerent, & qu'elles regretaient tous les ans, sur son tombeau, les divins accens de sa lyre.

Pausanias & Origène veulent que Linus n'ait rien écrit, ou du moins, qu'il ne nous soit rien resté de ses ouvrages; mais Sextus Empiricus le met au nombre de ceux qui ont cultivé la Poésie avant Homere; & Stobée nous en a conservé quelques vers. Diodore de Sicile, le fait inventeur du rhythme & de la mélodie; Suidas pense de même, & l'appele le chef de la Poésie lyrique.

Plusieurs Poëtes le font fils d'Orphée, d'autres font Orphée son fils. Il est difficile d'acorder ces différentes opinions : Diodore dit, qu'il florissait l'an du monde 2720; ce qui revient environ à l'an 1280 avant J. C. & qu'il fut le premier qui inventa les vers & la Musique parmi les Grecs, comme Cadmus fut le premier qui leur montra l'usage des lettres. Il lui attribue une relation des exploits du premier Bacchus, & un Traité sur la Mythologie greque, écrite en caracteres Pélasgiens, dont se servaient aussi Orphée & Propanides, précepteur d'Homere. Plutarque, après Héraclide de Pont, dit que Linus fit des chants funèbres fameux alors. Pausanias raporte que Philipe, pere d'Alexandre, excité par un songe, envoya ses cendres en Macédoine, de Thèbes, où il était enteré (*a*). Un autre songe le força à les renvoyer à Thèbes; mais le tems avait si fort effacé la tombe de Linus, que Pausanias ne put rien en découvrir.

Lycaon, de Samos. Boëce en parle comme d'un habile Musicien qui ajouta une huitieme corde à la lyre.

Lysandre. On lit dans Philochore, au troisieme livre de son Atthis, que Lysandre le Sicyonien, changea la maniere simple des instrumens, & enseigna la maniere de les acompagner de la voix.

Il enrichit la Musique, & la rendit incomparablement plus douce & plus savante.

Il inventa l'instrument appelé *Magades*.

On a perdu plusieurs livres semblables à ceux de Philochore, dont on tirerait de grandes connaissances, s'ils étaient parvenus jusqu'à nous.

(*a*) Son tombeau était dans le temple d'Apollon.

Lysias

Lysias, Musicien, cité par Plutarque, dans son Dialogue sur la Musique.

Lytierse, bâtard du roi Midas, étant en guerre avec les Célœniens, obligeait tous ses prisoniers à faire ses moissons, ensuite il leur faisait couper la tête & enveloper le reste de leurs corps dans des gerbes. Il institua un hymne en l'honeur de Midas : cet hymne s'appelait *hymnus Messorius*, hymne de la Moisson. C'est delà que vint chez les Grecs le proverbe, *chanter la Musique de Lytierse;* on s'en servait pour désigner des persones qui chantaient malgré elles.

Marsyas, dont les Poëtes font un satyre, était de Célènes en Phrygie. Son pere Hiagnis était, suivant Plutarque, un bon joueur de flûte. Diodore assure qu'il était d'une sagesse & d'une continence à toute épreuve. Ce fut Marsyas qui inventa la flûte, en rassemblant les tons de plusieurs chalumeaux de différentes grandeurs.

Ayant acompagné dans sa fuite Cibèle, fille de Diadime & d'un roi de Phrygie, qui avait été chassée de chez son pere, après la mort d'Atys, son amant, ils arriverent à Nyse, séjour de Bacchus, où ils rencontrerent Apollon, fier de ses nouvelles découvertes sur la lyre. On sait quelle fut leur dispute, & ce qui arriva. Diodore dit qu'Apollon ne fut vainqueur que parcequ'il réunit le son de sa voix aux acords de sa lyre.

Fortunio Liuti prétend que Marsyas, écorché par l'ordre d'Apollon, n'est qu'une allégorie. D'autres assurent qu'il le fut en effet, & que l'on voyait, dans la place publique de Célènes, la peau de ce Musicien suspendue en forme d'outre ou de balon. On fait Marsyas l'inventeur des modes Lydien & Phrygien. Quelques-uns donnent le mode Lydien à Olympe son fils, d'autres à Amphion, d'autres à Mélanippide. Pindare dit qu'il fut employé, pour la premiere fois aux nôces de Niobé. On trouve, dans quelques auteurs, que ce fut sur ce mode qu'Orphée aprivoisait les animaux.

On voyait, dans la citadelle d'Athènes, une statue de Minerve qui châtiait Marsyas, pour s'être aproprié les flûtes qu'elle avait rejetées avec mépris.

Il y avait à Rome, dans le Forum, une statue de Marsyas avec un tribunal dressé tout auprès, où l'on rendait la justice. Les avocats qui gagnaient leurs

causes, avaient soin de couroner cette statue de Marsyas, comme pour le remercier du succès de leur éloquence, & pour se le rendre favorable en qualité d'excellent joueur de flûte. On sait combien le son de cet instrument, influait alors dans la déclamation.

On voyait aussi à Rome, dans le temple de la concorde, un Marsyas garotté, peint de la main de Zeuxis.

Masurius, interprète des loix & d'une sagesse admirée, fut un grand Musicien, & joua parfaitement de plusieurs instrumens. (*Athénée*, liv. 14).

Mélampe, comme Orphée, voyagea en Égypte & en Phénicie, composa des poëmes, & répandit en Grece ses rares connaissances. On dit qu'il était si savant en médecine, qu'il guérit les Argienes ataquées d'une cruelle phrénésie, & obtint pour récompense la moitié du royaume d'Argos. Après sa mort, on lui éleva un temple, où tous les ans on célébrait une fête en son honeur.

Memphes, Musicien, philosophe pythagoricien & danseur. Athénée nous apprend (liv. 1. chap. 17) qu'il exprimait par sa danse toute l'excellence de la philosophie de Pythagore, avec plus de force & d'énergie que n'aurait pu faire le professeur le plus éloquent. C'est encore un de ces contes qui n'ont plus de crédit qu'auprès de quelques-uns de nos Grecs modernes.

Ménécrate, joueur de lyre, fut comblé de biens par Néron.

Ménédème. Plutarque raporte que Ménédème était un Musicien disciple d'Aristote.

Ménias. Boëce, dans son premier livre, nous dit que Ménias guérit, au son de sa flûte, plusieurs Béotiens tourmentés de la sciatique.

Mercure, qu'on a fait fils de Jupiter, inventa le premier tétracorde *mi fa sol la*, au dessous duquel on ajouta *re ut si*; & pour faire une octave complette, Pythagore ajouta le *la* une corde au dessous. Platon, au contraire,

prétendait que c'était le *si* qu'on devait ajouter à l'aigu. On dit qu'il fut mis au rang des dieux l'an du monde 2115, parcequ'il avait inventé presque tous les arts.

MÉSOMÉDÈS vivait vers l'an 145, après J. C. sous le régne d'Antonin. C'était un Musicien fameux qui, le premier, donna des regles aux joueurs de lyre. L'empereur Antonin lui retrancha ses gages, en lui disant, qu'il serait honteux & même cruel, que ceux qui, par leur travail, n'étaient d'aucune utilité à la république, eussent part à ses bienfaits. D'autres souverains, dans d'autres tems, ont regardé l'art du Musicien comme très utile à l'humanité.

MIDAS, né à Agrigente, obtint deux fois la victoire aux jeux pythiques, par son talent supérieur sur la flûte. Pindare a célébré sa victoire dans la douzieme des Pythiques.

MIMNERME, originaire de Colophon, était fils de Ligyrtiade, selon Suidas, & jouait fort bien de la flûte.

Il inventa le vers pentametre, selon *Hermesinax*, cité par Athénée.

Horace le met au dessus de Callimaque.

Properce dit que ses vers amoureux valaient mieux que ceux d'Homere

Plus in amore valet Mimnermi versus Homero.

(Liv. 1, élég. 9, v. 11).

Et Horace dit, dans l'épître 6 de son premier livre, v. 65.

Si, Mimnermus uti censet, sinè amore jocisque
Nil est jucundum, vivas in amore jocisque.

« Si rien n'est agréable dans la vie, sans l'amour & les jeux, comme le » prétend Mimnerme, vivez donc dans l'amour & les jeux ».

Voici la traduction de cette charmante piece de Mimnerme, citée par Horace, & qui nous a été conservée par Stobée.

« Que serait sans l'amour le plaisir & la vie !
» Puisse-t-elle m'être ravie,
» Quand je perdrai le goût d'un mystere amoureux.
» Des faveurs, des bienfaits pour les cœurs amoureux.

» Cueillons la fleur de l'âge, elle eſt bientôt paſſée;
» Le ſexe n'y fait rien; la vieilleſſe glacée
» Vient avec la laideur confondre la beauté.
» L'homme alors eſt en proie aux ſoins, à la triſteſſe,
» Haï des jeunes gens, des Belles maltraité,
» Du ſoleil à regret il ſouffre la clarté :
» Voilà le ſort de la vieilleſſe. »

Mimnerme s'acquit beaucoup de réputation en jouant, ſur la flûte, un nome appelé *Cradias*, dont on ſe ſervait pendant les marches & les proceſſions des victimes d'expiation. Pauſanias nous apprend qu'il compoſa un poëme ſur la bataille entre le peuple de Smyrne & les Lydiens, du tems de Gygès, vers la dix-huitieme olympiade. Il fit auſſi un poëme élégiaque, cité par Strabon, intitulé *Nanno*, dans lequel il célébrait une jeune fille qui jouait de la flûte, & dont il était fort amoureux dans ſa vieilleſſe.

Misene, fils d'Éole, joueur de flûte d'Hector. Après la mort de ce prince, il s'attacha à Énée, fils d'Anchyſe, & le ſuivit en Italie. Il provoqua les Dieux marins, & fut noyé par Triton. Enée ayant retrouvé ſon corps, le fit inhumer dans un lieu de l'Italie qui a pris ſon nom (*le promontoire de Miſéne près de Cumes*).

Mnésias, né à Tarente, vivait ſous Alexandre le grand, & eut la réputation d'être un grand Muſicien. Suidas le dit fils de Méon.

Moschus d'Agrigente, joueur de lyre, d'un talent fort médiocre; ſon nom vient de ce qu'on lui donna pour prix un veau, parcequ'il n'avait d'autre talent que celui de former des ſons de longue durée, ſans reprendre haleine. Le mot *Moſchus* formé du grec répond au mot latin *Vitulus*.

Nanno, jeune fille célebre par ſa beauté, par ſon talent pour jouer de la flûte, & par le poëme que Mimnerme fit ſur l'Amour qu'elle lui avait inſpiré, quoiqu'il fût alors dans un âge où ordinairement on eſt à l'abri de pareilles paſſions.

Néméade, joueuſe de flûte, citée par Hypéride, dans ſon oraiſon contre Patrocle. (Voy. *Athénée*, liv. 13).

Nicodrome, joueur d'inſtrumens, ayant donné au philoſophe Cratès

un souflet qui lui fit enfler la joue, ce cynique mit au dessus un écriteau avec ces paroles, *Nicodrome l'a fait.*

Nicomaque, grand Musicien & bon joueur de flûte, était fort riche en pierreries. Les Musiciens de ce tems-là étaient connus par la valeur des bagues qu'ils portaient aux doigts, ou attachées comme des médailles à leurs vêtemens.

Nicostrate & Laodocus, tous deux joueurs de lyre, se trouvant ensemble à disputer le prix, Nicostrate dit que Laodocus avait un petit talent dans un grand art, & lui un grand talent dans un petit art.

Olympe le Mysien. On le fait l'inventeur du nome *Orthien*, nome dactylique. D'autres le donnent à Olympe le Phrygien. C'est sur ce nome, disent Hérodote & Aulugelle, que chantait Arion, quand il se précipita dans la mer. Plutarque dit qu'il fut le chef & le maître de la belle & bonne Musique. Il excellait dans le tendre & dans le pathétique. Philostrate en fait le sujet d'un de ses tableaux. Olympe le Mysien vivait avant la guerre de Troye, & était disciple de Marsyas. Platon, Aristophane, Aristote & Ovide citent des vers de lui. Olympe le Phrygien vivait du tems de Mydas.

Aristoxène raporte qu'il composa, sur le mode Lydien, l'air de flûte qui exprimait une plainte funebre sur la mort de Python. On lui atribue les nomes *Curule*, *Minerva*, *Harmation* & *Spondéen*. Plutarque nous apprend, dans son dialogue de la Musique, qu'Alexandre, *dans son Histoire des Musiciens de Phrygie*, prétend qu'Olympe fut le premier qui fit connaître à la Grèce des instrumens à cordes, & qu'il institua la coutume de célébrer, avec la flûte, des hymnes sur le nome Polycéphale, en l'honeur des Dieux.

Platon dit que sa Musique enflâmait ses auditeurs; Aristote, qu'elle enlevait l'ame; & Plutarque, qu'elle surpassait en simplicité toute autre Musique. Pollux assure qu'il composa de belles élégies, qu'il acompagnait de la flûte. Plutarque lui atribue aussi l'air nommé *Polycéphale*, en l'honeur d'Apollon; d'autres le donnent à Cratès.

Olympiodore fut le maître de flûte d'Épaminondas. Orthagoras lui donna aussi des leçons. (*Athénée* 14).

Orphée, né en Thrace, l'un des fameux Musiciens & Poëtes lyriques de l'antiquité. Il fut du nombre des Argonautes, & les acompagna dans leur expédition.

Aristote, Cicéron & quelques autres prétendent qu'il n'a jamais existé; Suidas compte jusqu'à cinq Orphée, dont il raporte plusieurs particularités.

On s'acorde à dire qu'il était fils d'Œagre, roi de Thrace (*a*), & de Calliope, & qu'il fut pere de Musée. Mercure ou Apollon lui donnerent la lyre à quatre cordes, auxquelles il en ajouta trois nouveles; il fut l'inventeur du vers hexamètre, & chanta le premier des hymnes & des cantiques à la gloire des Dieux, ainsi que des préceptes pour les regles des mœurs.

Plutarque dit que c'est le plus ancien des chanteurs; car avant lui, on ne voyait que des compositeurs d'airs de flûte. Dans son voyage en Égypte, s'étant fait initier aux mysteres d'Isis & d'Osiris, il devint très savant dans la théologie de ce tems. Il avait pris en Égypte un préjugé qu'il conserva toute sa vie; ce fut de ne jamais manger d'œufs ni de chair. Il apprit aussi des Dactyles & des Curetes tous leurs mysteres; & à son retour, il instruisit les Grecs, & imagina un enfer, dont l'idée se répandit dans toute la Grèce. Sa femme Euridice étant morte, il voulut faire croire qu'il était descendu chez les morts pour la ramener au jour, & que Pluton, sensible à ses acords, n'avait pu lui refuser une grace demandée avec tant d'art; mais que n'ayant pas rempli la condition qui lui avait été imposée, de ne retourner la tête qu'après avoir quité l'empire des morts, Euridice était aussi-tôt retombée dans les enfers. Les regrets qu'il faisait sans cesse éclater sur la perte d'Euridice, animerent tellement les femmes de la Thrace, qui auraient voulu l'en consoler, que leurs sentimens pour Orphée se changerent en fureur, & elles le déchirerent impitoyablement. Justin Martyr dit qu'il introduisit en Grèce trois cent soixante Dieux. Hésiode & Homere suivirent sa doctrine; il imagina aussi d'évoquer les manes.

Cicéron, dans le premier livre de la Nature des Dieux, nous aprend

---

(*a*) Newton raporte ainsi son origine : « Sésac, passant l'Hellespont, conquit la Thrace, » tua Licurge, roi de cette contrée, & donna son royaume à l'un de ses Chanteurs, » Œagre, fils de Tharops, & pere d'Orphée : delà vient qu'on dit qu'il eut Calliope pour » mere ».

qu'Ariſtote prétendait qu'Orphée n'avait jamais exiſté, & que les vers qui paſſaient ſous ſon nom, étaient d'un Pythagoricien nommé Cercops. *Orpheum Poëtam, docet Ariſtoteles numquam fuiſſe, & hoc Orphicum carmen Pytagorici ferunt cujuſdam fuiſſe Cercopis.*

Plutarque nous aſſure que ſes hymnes étaient auſſi élégants que ceux d'Homere.

Les Lesbiens pendirent ſa lyre dans le temple d'Apollon, où elle fut long-tems gardée, juſqu'à ce que le fils de Pittacus, ayant oui dire qu'elle ſonait toute ſeule, & qu'elle avait charmé les arbres & les rochers, la voulut avoir, & l'acheta à grand prix du ſacriſtain; mais il fit un tel Charivary, au lieu de l'harmonie qu'il eſpérait, que les chiens acoururent & le déchirerent. Ce fut la ſeule choſe qu'il eut de commun avec Orphée.

Orphée avait fait un poëme intitulé: *la deſcente d'Orphée aux Enfers.* S'il exiſtait encore, peut-être prouverait-il que cette prétendüe deſcente n'était que ſon initiation aux myſteres des Égyptiens.

Du tems de Pauſanias, on voyait, à Dium en Macédoine, le tombeau d'Orphée, qui conſiſtait en une urne ſur une colone, avec une inſcription qui diſait qu'il avait été tué par la foudre, ſort envié des favoris des Dieux.

Les Lycomides, famille d'Athènes, ſavaient ſes hymnes par cœur, & avaient le privilege excluſif de les chanter, ainſi que ceux de Muſée, d'Onomacrite, de Pamphus & d'Olen, à la célébration des myſteres d'Éleuſis; parceque la prêtriſe était héréditaire dans cette famille. Il y a encore des poëmes ſous le nom d'Orphée, publiés à Nuremberg en 1702. Pluſieurs ont été attribués à Onomacrite, Athénien, qui floriſſait ſous les Piſiſtratides, environ cinq cens ans avant J. C. (*a*).

Panacmus, cité par Ariſtide, diſait que la Muſique n'était pas ſeu-

(*a*) Horace dit dans ſon Art poétique (v. 391), « que le divin Orphée, l'interprète des Dieux, » engagea les hommes à quiter les forêts, leur enſeigna à vivre plus honêtement, & à ne » pas s'égorger les uns & les autres. C'eſt pour cela, que les Poëtes ont feint qu'il avait le » ſecret d'aprivoiſer les tigres & les lions.

Sylveſtres homines ſacer interpreſque Deorum
Cædibus ac victu fœdo deterruit Orpheus,
Dictus ob hoc lenire tigres rapidoſque leones.

lement l'ordre & l'arrangement des sons propres à régler la voix, mais encore qu'elle était propre à régler toute harmonie dans la nature.

Panthée, fameuse Musicienne, dont Lucien parle dans son Traité des images ou portraits. On croit qu'il a voulu peindre Plotine, femme de Trajan, ou Sabine, femme d'Adrien.

Voici ce qu'il en dit : « Elle est si éloquente, que l'on peut dire d'elle, » plus justement que de Nestor, qu'il coule de sa langue un fleuve de miel. » Le ton de sa voix n'est ni rude ni efféminé, mais tel que d'un jeune garçon » qui n'a pas encore atteint l'âge de quinze ans; & il s'insinue doucement » dans les oreilles, où il laisse une image qui vit encore après soi, & qui y » forme un divin écho, qui ne parle pas seulement, mais qui persuade. Dès » qu'elle ouvre la bouche pour chanter, grands Dieux! que de ravissemens! » de charmes! & qu'elle possede en un haut point la science de l'harmonie (*a*), » sur-tout lorsqu'elle marie sa voix à sa lyre; car alors on croit entendre » Apollon lui-même. Si tu l'avais ouïe, tu ne serais pas seulement pétrifié, » comme à la vue de ses beaux yeux, mais charmé comme par le chant des » sirênes, & tu oublierais tes parens & ta patrie, comme les compagnons » d'Ulisse chez les Lotophages. Quand même tu boucherais tes oreilles, » l'harmonie passerait à travers, tant elle est subtile & délicate. »

Périclitus fut, selon Plutarque, le dernier joueur de cythare de son pays qui gagna le prix aux Jeux carniens de Lacédémone. Après lui, on ne connaît plus de fameux joueurs de cet instrument.

Phanus jouait agréablement de tous les instrumens à cordes, particuliérement de la Pandore, & chantait en même tems, sans trop élever sa voix.

C'est Protagoride de Cyzine qui raporte ce fait. (*Athénée*, liv. 14).

(*a*) Si le mot *Harmonie* avait signifié chez les Anciens ce qu'il signifie maintenant, Lucien n'aurait pas placé ce mot dans cet endroit, & y aurait substitué celui de *Mélodie*, puisqu'en chantant, c'est de la mélodie qu'on forme, & non pas de l'harmonie.

Ce mot signifiait chez eux *accord*, *proportion*, comme nous l'avons déja dit, & ne signifie plus chez nous la même chose.

Phaon.

Phaon. Selon Athénée, Phaon se vantait d'être un bon joueur de flûte. Il était né à Mitylène dans l'île de Lesbos, & était d'une charmante figure; parcequ'étant batelier, & ayant passé dans l'île de Chio, Vénus déguisée, en vieille, sans lui rien demander, cette déesse reconnaissante lui avait donné un vase rempli d'un onguent, dont il ne se fut pas plutôt frotté, qu'il devint le plus beau des hommes. La fameuse Sapho en devint éperduement amoureuse, & le fatigua tant, qu'il se retira en Sicile, pour éviter ses persécutions. Sapho l'y suivit envain, il fut toujours inflexible; & cette malheureuse au désespoir, se précipita dans la mer au promontoire de Leucade.

Phémius, né dans l'île d'Itaque, célébra le retour des Grecs qui avaient été au siege de Troye. Plutarque, dans son dialogue, le nomme parmi les grands Musiciens, d'autres le font inventeur de la Musique. Il est parlé de lui dans trois endroits de l'Odyssée: dans la vie d'Homere, attribuée à Hérodote on dit qu'il s'établit à Smyrne, & y épousa Crithéide, qui, d'un commerce illégitime, avait donné le jour à Homere; & qu'après l'avoir adopté, il eut le plus grand soin de son éducation.

Il était frere de Démodocus, & acompagna Pénélope dans Itaque, quand elle vint épouser Ulisse. Ce fait ne s'acorde pas avec les époques de la naissance d'Homere; mais comme on ne sait rien de certain à ce sujet, on peut dire ce qu'on veut.

Phérécide, Musicien & Poëte lyrique, contemporain de Terpandre & de Talès, était fort estimé à Lacédémone, parceque ses poésies renfermaient les maximes de Lycurgue.

Philammon, de Delphes, fils de Chrisothémis, de Crète, gagna le prix aux Jeux pythiques, la seconde fois qu'ils furent célébrés. Son pere l'avait remporté la premiere fois, & son fils Thamyris l'eut la troisieme. Chrysothémis était fils de Carmanor, il vivait avant Homere, & était frere jumeau d'Antolyque, aïeul maternel d'Ulisse. Leur mere Khiona, fille de Dédalion, frere de Céyx, roi de Trachine, fut aimée le même jour d'Apollon & de Mercure; & au bout de neuf mois, Antolyque (*a*) & Philammon

(*a*) Khiona, fiere d'avoir su plaire à deux Divinités, osa se préférer à Diane, & en fut punie, percée par les flèches de la Déesse.

vinrent au monde. Philammon chanta sur la lyre la naissance d'Apollon & de Diane. Plutarque dit qu'il chanta en vers la naissance de Latone, d'Apollon & de Diane, & lui atribue l'invention des chœurs autour du temple de Delphes. C'étaient des troupes d'hommes & de femmes, qui dansaient en chantant les louanges des Dieux au son des instrumens. Son fils Thamyris fut célebre par la dispute qu'il eut avec les Muses.

PHILINE, Danseuse & Musiciene, maîtresse de Philippe de Macédoine, qui eut d'elle Aridée, frere d'Alexandre le Grand.

PHILOTAS, disciple de Polyide, remporta le prix sur Timothée.

Polyide s'en glorifiant, Stratonique lui dit : « Songe que Timothée fait » des loix, pendant que ton Philotas se contente d'obtenir des arêts ». Le mot qui signifiait *air de musique*, voulait dire aussi *loix*; ainsi c'était un jeu de mot de Stratonique.

PHRYNÉ, Musiciene & célebre courtisane, était prête à être condamnée à la mort, lorsqu'Hypéride, son avocat, la fit venir à l'audience, déchira sa jupe & la fit paraître toute nue devant ses juges. Elle leur parut si belle, qu'il leur fut impossible de la condamner. On ne pouvait la voir de cette maniere, sans se sentir embrâsé; c'est pourquoi il lui fut défendu de paraître aux bains publics & aux fêtes d'Éleusis.

Ce fut à une fête de Neptune, que s'étant dépouillée pour se baigner dans la mer, elle en sortit les cheveux épars, & si belle, qu'Apelle la choisit pour peindre sa Vénus; & Praxitelle, pour sa Vénus de Gnide.

Elle devint si riche, qu'Alexandre ayant détruit la ville de Thèbes, elle ofrit de la faire rebâtir à ses frais, plus magnifique qu'avant sa ruine, à condition qu'on y métrait cette inscription. *Ce qu'Alexandre a détruit, Phryné l'a relevé.*

PHRYNIS, fils de Canope ou de Cabon, était de Mitylène dans l'île de Lesbos, & commença par être cuisinier chez Hiéron, qui, lui reconnaissant des talens pour la flûte, le donna pour disciple à Aristoclide. Il profita si bien des leçons de son maître, qu'il fut le premier qui remporta le prix aux Jeux panathénées, célébrés à Athènes, sous l'Archonte Callias. Il

ne fut pas aussi heureux, lorsqu'il le disputa contre Timothée. Quelques vers de celui-ci, qui nous ont été conservés par Plutarque, nous aprenent son triomphe sur Phrynis. On atribue à Phrynis l'addition de deux noveles cordes aux sept, qui composaient la lyre ou cythare, & on lui reproche d'avoir fait perdre à la Musique son anciene noblesse, en l'ornant d'inflexions de chant dificiles à exécuter. Phrynis s'étant présenté à Lacédémone, pour concourir aux Jeux publics, l'Éphore Ecprépès, voyant que sa cythare avait neuf cordes, en coupa deux, & lui laissa seulement le choix de celles qu'il voulait que l'on coupât. Les Athéniens avaient été si afligés de la prise de Milet, ruinée par Darius, qu'ils parurent en larmes dans la représentation de la prise de cette ville, tragédie de Phrynis; & pour donner une nouvele preuve de leur douleur, ils le condamnerent à une amende de mille drachmes, & défendirent qu'on jouât davantage cette piece.

(V. *Hérodote*, liv. *6*).

Pierus, né à Pierie en Macédoine, contribua beaucoup à établir le culte des Muses, dont on le fait pere. Cicéron, dans la nature des Dieux, (livre 3) dit qu'il y avait eu d'abord quatre Muses filles du second Jupiter, fils du Ciel & pere de Minerve; elles s'appelaient Thelxiope, Acdèe, Arché & Méleté. Cicéron distinguait trois Jupiter, le premier, né en Arcadie & fils de l'Éther. Il était pere de Proserpine & de Bacchus. Le second, dont nous venons de parler, & le troisieme, fils de Saturne, né & mort en Crète, où l'on faisait voir son tombeau. *Cretensem Saturni filium, cujus in illa insula sepulchrum ostenditur.*

Ausone établit ainsi le culte de ces Déesses.

Clio gesta canens transactis tempora reddit
Melpomene tragico proclamat mœsta boatu
Comica, lascivo gaudet sermone Thalia;
Dulci sono Calamos Euterpe flatibus implet,
Terpsicore affectus cytharis movet imperat urget;
Plectra gerens Erato saltat pede carmina vultu.
Carmina Calliope libris heroica mandat;
Uranice cœli motus scrutatur & astra;
Signat cuncta manu, loquitur Polymnia gestu.

Saint Augustin, qui cite Varron, prétend que les habitans de Sicyone firent faire les statues des Muses, qu'ils croyaient être au nombre de trois,

aux trois sculpteurs *Césodote*, *Strongilion* & *Olympiostène*; & que leur ouvrage étant fini, ils les trouverent si belles, qu'ils les placerent dans le temple d'Apollon; & Hésiode leur donna à chacune un nom. Ils n'en avaient d'abord admises que trois, parceque la Musique peut résulter de trois choses diférentes, de la voix dans le chant, du souffle qui fait resoner les instrumens à vent, & de la percussion qui fait rendre du son aux instrumens à cordes. Pierus était, dit-on, bon Poëte & bon Musicien. Plutarque nous aprend qu'il composa plusieurs bons poëmes en l'honeur des Muses.

POLICTOR, joueur d'instrumens, cité par Athénée, livre 6.

POLYIDE, rival de Polixène, était un grand Musicien. On ignore le lieu de sa naissance & celui de sa mort. Sa tragédie d'Iphigénie le rendit célebre.

POLYMNESTE, fils de Mélès, né à Colophon en Ionîe, était, selon les aparences, antérieur à Terpandre. Plutarque le compte parmi ceux qui firent à Lacédémone le second établissement de la Musique. Il le fait aussi compositeur des airs de flûte, appelés *Orthyens*, auxquels il joignit la Mélopée ou la Musique vocale; mais cette Musique chantée n'était que la répétition du chant de la flûte à l'unisson ou à l'octave. Les Grecs étaient si peu Musiciens, qu'ils ne sentaient pas la douce mélodie qui naît d'un chant agréable, acompagné par plusieurs instrumens.

Polymneste inventa aussi un *nome*, appelé de son nom *Polymneston*, & le mode *Hypo-lydien*. C'était le cinquieme en commençant par le plus grave. Il était agréable, doux & consacré aux chants funebres, ainsi qu'aux méditations sublimes. Quelques-uns en attribuent l'invention à Damon. Il jouait aussi de la lyre. Quelques Auteurs prétendent qu'une femme, nommée Polymneste, inventa le *nome Polymnastique*, qui était un chant pour les flûtes. Polymneste, selon Pausanias, avait fait un poëme en l'honeur de Thalés ou Thalétas, qui avait délivré de la peste la ville de Lacédémone.

PRAXILE, né à Sicyone, composa des scholies, & y acquit beaucoup de gloire. On entend par scholie *l'inégalité*, parceque les vers de cette sorte de poésie n'étaient pas de même mesure. (*Ath.* liv. 14).

Pronome, célebre joueur de flûte, né en Béotie, composa des airs qui eurent une grande réputation. Il inventa une flûte, avec laquelle on pouvait jouer sur trois modes, au lieu qu'avant lui, on se servait d'une flûte pour chaque mode. Pausanias entendit l'hymne, dont il avait fait les paroles & la musique pour les habitans de Chalcis, lorsqu'ils vinrent à Delos. Sa statue subsistait encore alors. Elle avait été érigée par les Thébains, à côté de celle d'Épaminondas. Lorsqu'on rebâtit la ville de Messene, tous les travaux se faisaient au son des flûtes; & les airs de Pronome, ainsi que ceux de Sacadas, eurent la préférence.

Athénée dit qu'il fut le maître de flûte d'Alcibiade. Il portait une longue barbe, & afectait beaucoup de négligence & de malpropreté dans ses vêtemens.

Ptolomée, surnommé *Auletes*, onzieme roi d'Égypte. Trogue Pompée nous aprend qu'après la mort d'Alexandre II, les enfans de Ptolomée Latyrus furent proclamés rois: savoir, Ptolomée XI, en Égypte, & son cadet en Chypre. Les Romains reconurent l'aîné, & firent alliance avec lui. Mais ses sujets qu'il avait vexé, s'étant révoltés, il fut obligé de quiter ses états, & se rendit à Rome pour implorer son secours. Pendant son absence, ses sujets mirent sur le trône sa fille Bérénice, & lui firent épouser Archélaüs, prince de Capadoce.

A son retour, Gabinius, général des Romains, dispersa la flote de Bérénice, & remit Ptolomée sur le trône. C'est à ce sujet qu'il fit fraper une médaille d'or, où il porte la courone rayonée & le trident de Neptune, pour prouver sa victoire sur mer. Suivant l'usage de ses prédécesseurs, il n'y prend que le titre de

ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ.

Le peuple lui donna par dérision le surnom de *Auletes, flûteur*, parcequ'il jouait fort bien de cet instrument, & en faisait sa principale occupation. Il régna vingt-trois ans, & a été mis par les Historiens dans le rang des mauvais princes.

Ptolomée, douzieme roi d'Égypte, surnommé *le Flûteur*, se piquait de surpasser les gens du métier, & se métait en habit royal pour jouer

de la flûte contre les plus fameux Musiciens de l'Égypte. Tout le monde avait la liberté d'entrer dans son palais, pour juger qui jouait le mieux : il y avait un prix destiné pour celui qui le méritait; mais la faveur l'emportait ordinairement.

PYLADE gagna le prix de la cythare, la quatre-vingt-quatorzieme pythique, deux cent onze ans avant J. C.

Pylade, grand Musicien selon Plutarque, s'acompagnant de sa lyre aux Jeux néméens, la troisieme année de l'olympiade cent quatante-troisieme, chantait les Perses de Timothée, & prononçait le premier vers, qui disait :

C'est lui qui courone nos têtes
Des fleurons de la liberté.

Lorsque Philopœmen entra aux Jeux, suivi de toute la jeunesse Achéene, la majesté des vers, soutenue de la beauté de la voix du Musicien, frapa l'assemblée; elle fixa alors Philopœmen, battit des mains, & jeta de grands cris de joie.

PYTHERNE, d'Ionie. Selon Athénée, ce Musicien ne chantait jamais que sur le mode *Ionien*, qui était lâche & éféminé.

PYTHOCLIDE, Musicien, à qui l'on attribue l'invention du mode hyperdorien ou *Mixo-lydien*; c'était le plus aigu de tous, & le premier des sept, auxquels Ptolomée avait réduit tous ceux de la Musique des Grecs.

Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque le donne à Pythoclide : il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en servit. Aristote assure qu'il enseigna la Musique à Périclès.

PYTHOCRITE, de Sycione. Pausanias nous aprend qu'il joua de la flûte pendant six jours aux Jeux olympiques, pendant l'exercice du Penthatle, & qu'en mémoire de la maniere dont il y joua, on éleva, en son honeur, une colone & une statue avec cette inscription :

ΠΥΘΟΚΡΙΤΟΥ
ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ
ΜΝΑΜΑΤΑ
ΑΥΛΗΤΑ.

« A la mémoire de Pythocrite, ſurnommé *Callinicus* le joueur de flûte. »

Il gagna le prix ſix fois de ſuite aux Jeux pythiques, en jouant de la flûte ſans chanter.

Rhexénor, joueur de lyre fort aimé de Marc-Antoine, qui contribua à lui faire aimer la débauche.

Rhodope, fameuſe courtiſane & joueuſe de flûte, née en Thrace, était d'abord eſclave dans la même maiſon qu'Éſope. Charaxus, frere de Sapho, en devint éperduement amoureux; & l'ayant achetée, lui donna ſa liberté. Elle ſe fixa à Neucrate, où elle devint courtiſane, & amaſſa des biens immenſes. Pline dit qu'elle fit conſtruire à ſes dépens la plus belle des pyramides d'Égypte; mais Hérodote & Bayle, d'après lui, rejetent ce conte. Ils ne croient pas plus celui de ſon ſoulier, que nous allons raporter.

Un jour qu'elle ſe baignait, & que ſes ſervantes gardaient ſes habits, un aigle fondit ſur un des ſouliers, l'enleva, le porta à Memphis, où il le laiſſa tomber près du roi Pſammiticus. Ce prince admira la beauté du ſoulier, & donna ordre qu'on cherchât par toute l'Égypte la perſone à qui il apartenait. On la trouva; on la lui amena, & il en fit ſa femme.

Comment aranger ce fait avec ſon mariage avec Éſope? Il eſt au moins certain que cet homme, ſi laid & ſi mal fait, eut l'art de ſe faire aimer d'elle.

Sacadas, né en Argos (*a*), compoſa & joua le premier à Delphes, ſelon Pauſanias, un air de flûte, nommé *Pythique*, qui plût tant à Apollon, qu'il ſe réconcilia avec les joueurs de flûte, qu'il ne pouvait ſoufrir depuis ſa diſpute avec Marſyas (*b*). Il fut auſſi l'inventeur *du nome Tripartite* ou *Trimeres* (*c*) qui ſe chantait ſur trois modes; le *Dorien*, le *Phrygien* & le

(*a*) Hérodote dit que les Argiens étaient réputés les plus ſavans d'entre les Grecs, pour la Muſique, dans le tems de Darius. (liv. 3).

(*b*) Il n'eut pas le prix la premiere fois qu'il joua aux Jeux pythiques; mais il l'obtint aux deux célébrations ſuivantes, ſans chanter, & en jouant ſeulement de la cythare. Plutarque dit qu'il eut trois fois le prix aux Jeux pythiques.

(*c*) Pauſanias trouva ſa ſtatue, ayant une flûte à la main, ſur le mont Hélicon, & ſon tombeau dans Argos. Plutarque dit que le nome de Sacadas était inſéré dans la liſte des bons Poëtes des Jeux pythiques.

Lydien, c'eſt-à-dire probablement qui modulait dans ces trois modes.

L'élégie était une ſorte de *nome* pour les flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas aux Jeux pythiques (dans la quarante-huitieme olympiade) inſtitués par les Amphictyons. Sacadas joua de la flûte, ſans qu'elle ſervit d'acompagnement aux voix. Alors on ne couronait pas les vainqueurs; mais il fut couroné aux deux pythiades ſuivantes. Pauſanias remarque auſſi, que lorſque l'on rebâtit la ville de Meſsène, tous les travaux ſe faiſaient aux ſons des flûtes; & les airs de Sacadas & de Pronome l'emporterent ſur tous les autres.

Il fut le premier qui joua de la flûte aux Jeux pythiques, ſans acompagner la voix, & qui y remporta le prix de cette maniere.

Satyrus, fameux Muſicien, pere & maître d'Antigénide, vivait du tems d'Alcibiade.

Scillax, fameux Muſicien de Béotie.

Scopin, de Thèbes, joueur de flûte eſtimé, fut pere de Pindare.

Sécrites, né en Numidie. Athénée le fait auteur d'un nome en l'honeur de Cybèle, & l'inventeur d'une ſorte de flûte. Il eſt certain qu'on donna à cet inſtrument le nom de *Lybien*.

Pollux dit que les Lybiens en avaient deux. L'une courbe ou oblique, & l'autre pour les chevaux, faites de bois de laurier, dont on avait ôté le cœur & l'écorce : elle rendait un ſon très aigu.

Séleucus, fameux joueur de Harpe, cité par Juvenal, ſatyr. x. vers 210.

. . . . . . *Nam quæ cantante voluptas?*
Sit licet eximius citharædus, ſitve Seleucus,
Et quibus auratâ mos eſt fulgere lacernâ?

« Peut-on être ſenſible aux accens de la voix? aux ſons les plus mélodieux, » fuſſent-ils enfantés par ce fameux harpeur, par Séleucus, ou par ceux dont » les robes dorées brillent ſur le théâtre? »

Semus, né à Délos, fit des Pœans en l'honeur d'Apollon. (*Ath.* liv. 14).

Septimius Severus, joueur de cythare, remporta deux prix aux Jeux

Jeux pythiques, ſous le regne de Septime Sévere. Selon les Marbres d'Oxford, c'était dans le troiſieme ſiecle.

Simon, grand Muſicien, qui, négligeant les ancienes regles de Muſique, inventa un nouveau mode, qui fut nommé *Simodia* de ſon nom, de même que le genre de Lyſis fut appelé *Lyſodia.*

Simmicus perfectiona beaucoup la Muſique. Il vivait après Homere, & inventa un inſtrument à trente-cinq cordes, appelé *Simmicium.* Plutarque dit que d'ancienes tables attribuent cette invention à Pytoclide. Il dit auſſi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en était ſervi.

Selon Pline, il ajouta une huitieme corde à la lyre de Mercure. Boëce dit que ce fut Lychaon de Samos. Nicomaque la donne à Pythagore.

Sostrade, fameux joueur de flûte, avait pluſieurs fils, que le roi Antiochus choiſit pour ſes gardes du corps.

Sotate, Muſicien & fameux Auteur mime, qui fit des vers ſi ſanglans contre Lyſimaque & Ptolomée Philadelphe que l'un des deux le fit aſſaſſiner en Égypte. (Voy. *Athénée*, liv. 14).

Sotérique, né à Alexandrie, était un Muſicien que Plutarque a cité dans ſon dialogue ſur la Muſique.

Spendon, Muſicien & Poëte lyrique, cité ſeulement par Plutarque, dans la vie de Lycurgue. Il fallait que ſes chanſons, ainſi que celles de *Terpandre* & d'*Alcmon*, fuſſent toutes honêtes; car, lorſque les Thébains eurent fait priſoniers pluſieurs Ilottes, ils leur commanderent de leur chanter des chanſons de ces trois Muſiciens; mais ils s'en excuſerent, ſur ce que les Lacédémoniens les en avaient toujours empêché; & en effet, ils mépriſaient tellement les Ilottes, que pour faire voir aux jeunes Lacédémoniens quelle honte il y avait à faire la débauche, ils forçaient les Ilottes à s'enivrer devant eux, à chanter des chanſons obſcènes & à danſer des danſes malhonêtes. Il leur était défendu de rien chanter d'honête, parceque cela ne convenait qu'à des hommes libres.

Stéfandre, né à Samos, selon Timomache, dans son histoire de Chypre, fut le premier qui chanta, sur la harpe, les poésies d'Homere. (*Athénée*, livre 14).

Stratonicus, fameux Musicien de Ptolomée, douzieme roi d'Égypte, dit à ce prince, qui se piquait de bien jouer de la flûte, que c'était deux métiers bien différens, que celui de manier un sceptre ou celui de conduire un archet.

On dit qu'il donna des leçons à Téléphane, & que Nicoclès, roi de Chypre, pour le punir de plusieurs épigrames qu'il avait faites contre ses enfans, le fit mourir par le poison.

Phanias le Péripatéticien a écrit, dans son Livre des Poëtes, qu'il a été le premier des hommes pour jouer de la lyre.

Stratonique. Athénée liv. 8, ch. 11, d'après *Phanius* le Péripatéticien, assure que Stratonique l'Athénien avait ajouté plusieurs cordes au luth, & avait *inventé les acords*, ainsi que le *moyen de les noter.*

Athénée ne nous dit point en quel tems vivait Stratonique; mais c'était probablement long-tems après les fameux Musiciens de l'antiquité; puisqu'il est le seul qui en parle. Cette phrase d'Athénée prouve que les Anciens ne conaissaient pas les acords, & par conséquent l'harmonie; puisque Stratonique les *inventa*; & le silence que les autres ont gardé sur cette découverte, prouve qu'elle n'eut pas grand succès.

Elle nous prouve à nous que Stratonique était peut-être le seul Musicien ancien qui méritât ce nom, le seul qui sentît l'harmonie, & qui eût peut-être découvert, en ce genre, ce que nous avons eu depuis, s'il n'eût pas trouvé son siecle aussi barbare en Musique, qu'il était éclairé sur les autres arts.

Il falait que Stratonique eût un grand fond d'amour propre; car Athénée raporte, qu'en donant leçon à deux jeunes gens, dans un endroit où étaient les statues des neuf Muses & d'Apollon, & quelqu'un lui demandant combien il avait d'élèves; j'en ai douze, dit-il, en comptant les dieux qui sont ici.

Une autre fois étant arrivé à Milasse, ville de Carie, & voyant sur la place une grande quantité de temples & à peine quelques habitans; *Temples*, dit-il, *écoutez-moi.*

TALEMUS, fils de Calliopes, Muficien fans talent. Son chant, fur-tout, était froid & fans énergie, au point que pour défigner un mauvais chant, on avait coutume de le comparer à celui de Talemus.

TAMYRIS, né à Brinches en Thrace, fils du Muficien Philammon & de la nymphe Agriope, & petit-fils de Chrifotémis, fut célebre par la difpute qu'il eut avec les Mufes. Les conditions furent que, s'il remportait la victoire, elles devaient fe rendre à fa difcrétion, & que s'il était vaincu, il devait fubir le même fort; ayant fucombé, il éprouva la vengeance de ces déeffes (*a*). Tamyris, felon Plutarque, célebra la guerre des Titans, & fut le meilleur chanteur de fon tems. Il inventa le mode *Dorien*, qui eft le plus ancien de tous. Platon regardait la majefté de ce mode comme très propre à conferver les bonnes mœurs; & c'eft par là qu'il en permet l'ufage à fa république. (Voyez *le Dictionaire de Rouffeau*).

Tamyris fut auffi l'inventeur de la Mufique inftrumentale; il gagna le prix aux Jeux pythiques, la troifieme fois qu'on les célébra. Son pere *Philammon* l'avait gagné la feconde, & fon grand-pere Chrifotémis la premiere.

TÉLÉPHANE, joueur de flûte, vivait fous Philippe & fous Alexandre. Né à Samos, il mourut à Mégare, où Cléopâtre, fœur de Philipe, lui fit élever un tombeau fur la route de Mégare à Corinthe.

Voici fon épitaphe tirée de l'anthologie.

« Orphée, par fa lyre, a remporté le prix fur tous les mortels.

» Le fage Neftor en a fait autant par la douceur de fon éloquence.

» Le favant Homere a eu ce même avantage par le merveilleux artifice
» de fes vers divins.

» Et Téléphane, dont voici le tombeau, s'eft acquis la même gloire par
» fa flûte ».

Selon Plutarque, il ne voulait point qu'on fe fervît d'*anches* en jouant de la flûte, & empêcha tant qu'il put, les facteurs d'en apliquer fur ces

(*a*) Paufanias décrit un tableau, qu'il vit dans la Phocide; c'eft Tamyris affis auprès de Pélias. Son air trifte & abatu, fes cheveux négligés, fon maintien plein de langueur, tout annonce fon affliction. Sa lyre eft jetée négligemment à fes pieds; les Mufes en ont brifé les cordes harmonieufes.

instrumens. On dit que ce fut la principale raison qui l'empêcha de disputer le prix aux Jeux pythiques.

Télésias jouait parfaitement de la flûte, & était excélent Musicien. A l'âge de près de quarante ans, la variété & les agrémens de la Musique nouvelle le séduisirent & lui firent mépriser celle qui lui avait procuré tant de succès. Ce changement de goût fut cause qu'il ne put rien faire de bon depuis ce tems, ni dans l'un ni dans l'autre genre.

Telesilla, joueuse de flûte, nommée par Athénée.

Téleste fut le rival de Timothée & de Philoxène, & eut la réputation d'être bon Poëte dityrambique & bon Musicien. On ignore où il naquit & où il mourut.

Tellis, mauvais joueur de flûte, cité par Plutarque. Il avait inventé une nouvelle espece de flûte, & s'était flaté de vaincre Antigénide par son moyen; mais il n'eut pas le succès qu'il en atendait.

Technon fut un bon joueur de flûte qui aimait tant le poisson, que *Charme* son camarade lui fit un tombeau de plusieurs poissons entassés les uns sur les autres. (*Athénée*, liv. 8).

Terpandre, fils de Derdenée, né à Antisse dans l'île de Lesbos, selon les marbres d'Oxford, & en Béotie, selon d'autres, remporta le premier prix des Jeux *Carniens* institués à Lacédémone, à ce que raporte Hellanius. Plutarque dit qu'il le gagna quatre fois de suite. On lit, dans Saint Clément d'Alexandrie, que Terpandre mit en vers & en musique les loix de Lycurgue. Les marbres d'Oxford assurent aussi qu'il jouait également bien de la flûte & de la cythare. S'il a remporté ce premier prix, il était donc né avant la trente-troisieme olympiade. Puisque ces Jeux furent fondés en la vingt-sixieme. On lui donne aussi l'honeur d'avoir apaisé une sédition au son de la cythare. Il est plus sûr que ce fut lui qui ajouta la septieme corde à la lyre de Mercure, pour égaler le nombre des planetes. Héraclide, cité par Plutarque, assure que Terpandre faisait de la Musique propre à être chantée & jouée sur la cythare, & qui était composée sur des regles certaines & déterminées. Il

donna le premier des noms particuliers aux diférens airs que l'on jouait sur cet instrument. Terpandre remporta le prix de la cithare quatre fois de suite aux Jeux pythiques. Les loix qu'il avait instituées pour la cithare, consistaient à donner aux cordes une certaine tension, dont on ne pouvait s'écarter.

Il inventa aussi la maniere de noter les airs, & fut le premier qui établit la Musique à Sparte. On dit qu'il inventa le genre de chansons appelé scolies, qu'on acompagnait avec la lyre. (*Voyez l'article* CHANSON, *dans le Dictionaire de Rousseau*).

Plutarque prétend qu'il fut condamné à l'amende par les Éphores, pour avoir augmenté d'une seule corde le nombre de celles qui composaient la lyre, & que la sienne fut suspendue à un clou. Les Lacédémoniens n'aprouverent pas sans doute ce jugement de leurs Éphores; car ils eurent toujours pour Terpandre la plus grande estime; & l'éloge le plus flateur qu'ils pussent donner à un excélent Musicien, était de l'appeler, *le second chantre de Lesbos*. Boëce, aussi crédule & peut-être aussi menteur que plusieurs Historiens Grecs, assure que la Musique de Terpandre avait la vertu de guérir diférentes maladies. Plutarque, dans la vie d'Agis, nous dit que *Terpandre, Thalès & Phérécide* étaient honorés à Sparte avec distinction, quoiqu'ils fussent étrangers, parcequ'ils débitaient dans leurs poëmes & leur philosophie les mêmes maximes que Lycurgue. Ce n'était donc pas à la Musique qu'ils devaient leur réputation.

TERPNUS, fameux joueur de lyre, chéri de Néron, lui aprenait à chanter & à jouer de cet instrument.

THALÈS, né en Crète, était Poëte & Musicien. Ses chants ne respiraient que l'union, la concorde & le bonheur; ils étaient si tendres, qu'ils adoucissaient insensiblement les mœurs de ceux qui les écoutaient. Son mode favori était le *Dorien*.

Lycurgue, qui le connut dans ses voyages, l'engagea à venir s'établir à Lacédémone. Il y vint en effet, & y introduisit la Musique pour la seconde fois; ainsi que plusieurs sortes de danses en Arcadie, & dans Argos. On atribua à sa Musique la vertu merveilleuse de guérir les malades. Théophraste, au raport d'Athénée, dans son Livre *de Enthusiasmo*, dit qu'on guérissait les sciatiques avec des airs chantés sur le mode Phrygien. Galien

raporte avec éloge l'usage de la Musique. Caton propose aussi des chants contre les luxations. Les plus anciens Médecins sont ceux qui ont vanté l'usage de la Musique. Aulugelle, dans ses Nuits Attiques, livre 4, chap. 13, raporte que Théophraste en faisait usage pour la morsure des viperes; & Démocrite, dans son Livre sur la Peste, recommande la Musique pour beaucoup de maladies; & l'on assure que pour obéir à l'oracle de Delphes, il vint à Sparte, afligée de la peste, & l'en délivra par ses chants. On dit aussi que, par le secours de la Musique, il apaisa une sédition dans la même ville. Il faut reléguer ces contes avec ceux de peau-d'âne.

Plutarque a confondu ce Thalès de Crète avec Thalès de Milet, qui fut l'un des sept Sages de la Grece, contemporain de Crésus, & qui vivait plus de deux cens cinquante ans après Thalès le Crétois.

Thalétas, né à Gortine en Crète, établit, pour la seconde fois, avec Thalès & Polymneste, la Musique à Lacédémone. Il fut le premier qui fit des *hyporchemes* ou airs pour des danses guerrieres.

Plutarque & Martianus Capella nous assurent que par la douceur de sa lyre, il délivra les Lacédémoniens de la peste. Quelques autres croient que Thalès & Thalétas sont le même Musicien.

Plutarque nous assure qu'il était grand philosophe & grand politique, & Platon dit qu'il avait une maniere de chanter enchanteresse; il le fait contemporain de Solon.

Newton le nomme parmi les plus anciens vainqueurs aux Jeux pythiques, & Blair le place six cens soixante-treize ans avant J. C.

Théodore, fameux facteur d'instrumens, était pere du célebre Isocrate, auteur des Nombres.

Les richesses qu'il avait acquises par son art, le firent charger par le peuple d'Athènes sa patrie, de fournir un chœur de Musiciens pour sa tribu, aux cérémonies religieuses. C'était un honeur qu'on n'acordait qu'aux gens fort riches, parceque ce chœur était à leurs frais.

Théophraste, de Pierie, ajouta, selon Nicomaque, une neuvieme corde à la lyre de Mercure. Pline prétend que ce fut Timothée de Milet.

Thespis, fameux joueur de flûte de Ptolémée, roi d'Égypte. Ce prince

ordona un jour que l'on fit voir deux rares merveilles sur le théatre d'Alexandrie; 1°. un chameau tout noir; 2°. un homme moitié blanc, moitié noir; mais au lieu de l'admiration qu'il croyait exciter parmi les spectateurs, cette vue fit rire les uns & épouventa les autres.

Voyant que les Égyptiens ne faisaient aucun cas de ces monstres, il laissa mourir de faim le chameau, & donna l'homme au musicien Thespis, qui avait joué parfaitement de la flûte devant lui pendant un de ses repas.

Timoeus vivait environ trois cent quatre-vingt-quatorze ans avant J. C. Dans les Jeux publics, il remporta le prix parmi les joueurs de trompete.

Timothée, de Milet en Carie, excélait dans la poésie lyrique & dityrambique, & jouait parfaitement de la cythare ou lyre; qu'il augmenta, dit-on, de quatre cordes; ce qui fit qu'elle en eut onze. Cependant on a déja vu que Nicomaque donne l'invention de la huitieme à Pythagore, la neuvieme, à Théophraste de Pierie, & la dixieme à Hystié de Colophon. Si cela est vrai, Timothée n'ajouta que la onzieme. Il éprouva le même sort que Terpandre, & fut condamné par un décret public des Lacédémoniens (*a*), que Boëce nous a conservé, & dont voici la substance.

« Que Timothée de Milet étant venu dans leur ville, avait marqué » faire peu de cas de l'anciene Musique & de l'anciene lyre; qu'il avait » multiplié les sons de celle-là & les cordes de celle-ci; qu'à l'anciene » maniere de chanter simple & unie, il en avait substitué une plus com- » posée, où il avait introduit le genre chromatique; que dans son poëme » sur l'acouchement de *Sémélé*, il n'avait pas gardé la décence convenable; » que pour prévenir les suites de pareilles innovations, qui ne pouvaient » qu'être préjudiciables aux bonnes mœurs, les Rois & les Éphores avaient » réprimandé publiquement Timothée, & avaient ordoné que sa lyre serait

(*a*) Aristote dit que les Lacédémoniens étaient des bons juges en Musique, quoiqu'ils ne l'aprissent jamais. (8 Polit. chap. 5). Ils donaient tous les ans un prix de Musique dans le *Carneum*, temple consacré à Apollon, dont les ruines sont hors de l'enceinte de Sparte, aujourd'hui Misistra. Les femmes disputaient aussi à qui chanterait le mieux; & Hésychius nous aprend qu'il y avait aussi, tous les ans, un prix pour elles dans une fête, appelée *Calaœdia*, consacrée à Diane. (*Voyez Properce, élégies, troisieme livre, & Ciceron dans ses Tusculanes*).

» réduite aux ſept cordes ancienes, & qu'on retrancherait toutes les cordes
» ajoutées, &c. »

Les Lacédémoniens n'avaient pas été ſeuls irrités du procédé de Timothée, toute la Grece le blâma, comme on en peut juger par le paſſage ſuivant d'un Poëte comique de ce tems, nommé *Phérécrates*, dans ſa comédie de Chiron, & le ſeul reſte des ouvrages de ce Poëte.

La Muſique perſonifiée paraît le dôs tout déchiré de verges, ſe plaignant ainſi à la Juſtice.

« Je vous dirai que le premier qui m'ait maltraitée, comme vous le
» voyez, eſt Mélanipide, qui, avec ſes douze cordes, m'a tant batue,
» que j'en ſuis toute énervée. Enſuite Cinéſias, né en Attique, m'a perdue
» avec ſes ſtrophes hexarmoniques. Phrinis a continué mon tourment; & pour
» trouver douze harmonies ſur cinq cordes (*a*), il m'a tournée & retournée
» de tant de façons, que je ſuis toute défigurée; mais mon plus cruel perſé-
» cuteur eſt Timothée de Milet; il m'a acablée de l'énorme quantité de ſes
» frédons déſagréables, & m'a liée inhumainement de douze cordes ».

Il falait que Timothée eut une grande facilité (*b*) pour la compoſition; car on lui attribue dix-huit Livres d'airs pour la lyre, & mille préludes pour la flûte. Une Épigrame, conſervée par Macrobe, nous aprend qu'il reçut des Éphéſiens mille pieces d'or, pour compoſer un poëme en l'honeur de Diane, lorſqu'ils firent la dédicace de leur fameux temple. Il mourut dans la quatrieme année de la cent cinquieme olympiade, en Macédoine, âgé de quatre-vingt-dix-ſept ans; les marbres d'Oxford diſent à quatre-vingt-dix, deux ans avant la naiſſance d'Alexandre le Grand.

Boëce lui attribue l'invention du genre chromatique. Athénée le donne à Épigonas.

Suidas dit qu'il fit quatre-vingt-dix nomes ou cantiques en vers hexametres, trente-ſix préludes, dix-huit dytirambiques, vingt-un hymnes,

(*a*) Probablement les douze demi-tons de l'octave. Si cela eſt, il falait qu'il apuyât les doigts ſur les cordes; car cinq cordes à vuide n'auraient jamais pu rendre douze demi-tons.

(*b*) Il avait auſſi beaucoup d'amour-propre; car un jeune homme étant venu le prier de lui montrer à jouer de la flûte, & lui ayant dit qu'il avait déja eu un maître. « En ce cas, » répondit Timothée, vous me payerez doublement; car j'aurai la double peine de vous » faire oublier ce que vous ſavez, & de vous aprendre ce que vous ne ſavez pas ».

un poëme en l'honeur de Diane, un panégirique, trois tragédies, les *Perses*, *Phinidas* & *Laërtes*, auxquelles doivent être ajoutées une quatrieme nommée *Niobée*, dont parlent plusieurs Auteurs, & un poëme sur la naissance de Bachus. Étienne de Bysance le fait auteur de dix-huit livres de *nomes* ou airs pour la cithare, de huit mille vers & d'un millier de préludes pour la flûte.

Timothée, né à Thèbes, a été souvent confondu avec celui dont on vient de parler. Il fut appelé aux nôces d'Alexandre le Grand (*a*), ainsi que les plus fameux Musiciens de ce tems. On dit qu'en jouant sur sa flûte le *nome Orhtien*, il eut l'art d'animer ce prince, jusqu'à le faire courir aux armes. Les Anciens ont fait la même histoire sur Antigénide. Il est présumable qu'elles sont aussi peu vraies l'une que l'autre.

Thymele, femme célebre qui inventa la danse théatrale. On croit que les Grecs appelerent les Comédiens *Thimelici* de son nom.

Tyrtée, fils d'Archimbrote, & originaire de Mantinée, ou de Milet, ou d'Athènes, selon Platon & l'orateur Licurgue, était un petit homme borgne & boiteux, maître d'école à Athènes, qui acquit le droit de bourgeoisie à Lacédémone. Il y vint au comencement de la seconde guerre de Messène, ayant été envoyé par les Athéniens, en qualité de général d'armée aux Spartiates, qui, pour obéir à l'oracle (*b*), leur avaient envoyé demander un chef. Tyrtée sut telement encourager ses Soldats par ses poésies martiales (*c*),

(*a*) Quinte-Curce dit qu'Alexandre partit pour son expédition au son de la flûte de Timothée. *Solvisse autem dicitur Timotheo tibiis concinente.*

(*b*) Telle était la réponse de l'oracle :

« Le ciel combat pour le Messénien,
» O Sparte ! ta perte est certaine
» Si des mains de l'Athénien
» Tu ne reçois un capitaine ».

(*c*) Voici un fragment des Poésies de Tyrtée, mis en beaux vers par M. de Sivry.

« Amis, n'êtes-vous point les successeurs d'Alcide ?
» Il est tems de montrer cette audace intrépide,
» Tous les Dieux contre nous ne sont point courroucés ;
» Celui de la valeur nous reste, c'est assez.

ſon chant guerrier & le ſon de ſa flûte, que la victoire ſe déclara pour Lacédémone. Il falait que les Lacédémoniens fuſſent alors bien dégénérés, puiſque

---

» Portez à l'ennemi ce courage indomptable:
» Ne vous étonez point de leur foule innombrable;
» Mais que chacun de vous excitant ſon grand cœur,
» Au milieu des dangers n'écoute que l'honeur;
» Le péril ateint moins un guerrier téméraire;
» Et qui combat le mieux, peut le mieux s'y ſouſtraire.
» Oui, croyez qu'en dépit des outrages du ſort,
» L'art de vaincre eſt celui de mépriſer la mort.
» Triompher ou céder, telle eſt la loi commune:
» Vous avez éprouvé l'une & l'autre fortune.
» Mais convenez, amis, qu'en ce noble haſard
» Le dédain de la vie eſt le plus sûr rempart.
» Celui qui ſe dévoue aux fureurs de Bellone,
» En affrontant la mort, le plus ſouvent la donne;
» Et ſauve ſa patrie, en prodiguant ſes jours;
» Dont le ſort des combats fait reſpecter le cours.
» Le lâche eſt loin d'ateindre une gloire ſi belle,
» Il deſcend tout entier dans la nuit éternelle.
» Qui poura, ſans frémir, aprendre quel mépris
» Eſt de ſon crime obſcur l'inévitable prix?
» Car, ſoit que vil captif, à ſervir il s'abaiſſe,
» Soit que même, en fuyant, l'inſtant fatal le preſſe;
» Soit qu'enfin ſa bleſſure, indigne d'un guerrier,
» Témoigne qu'il expire hors du noble ſentier;
» De tous côtés l'oprobre acable ſa mémoire,
» Déſavoué de Mars, il eſt mort à la gloire.
» N'imitez point ſa honte, & que chacun de vous
» A l'aſpect du péril frémiſſe de couroux.
» Marchez! Bellone, amis, vous ouvre la bariere;
» Parcourez d'un pied sûr l'honorable cariere;
» Fermez, ſerrez, preſſez vos bataillons altiers;
» Elevez de concert vos vaſtes boucliers:
» Aux menaces des dards, au tranchant de la hache,
» Joignez l'effroi du heaume, à l'horreur du panache;
» Et quand de tous les rangs l'ordre eſt enfin bani,
» Quand l'homme eſt joint à l'homme, le caſque au caſque uni;
» Dans ce moment, ſoldats, redoublez de courage.
» Le fer décide alors; ſachez en faire uſage.

les Historiens prétendent qu'ils n'alaient jamais au combat sans des joueurs de flûte, qui entonaient des chants doux pour tempérer leur courage, de peur qu'une ardeur téméraire ne les emportât trop loin. Comment donc, dans cette occasion, leur falut-il un Musicien comme Tyrtée pour enflâmer leur courage, en quitant le mode Lydien pour prendre le Phrygien? Que de contradiction dans tous ces contes!

La fureur poétique de Tyrtée eut la plus grande réputation dans les siecles de l'antiquité, & ne trouve plus guere de croyans dans celui-ci. Plutarque raporte, dans la vie d'Agis, que quelqu'un demandait à l'ancien Léonidas, ce qu'il pensait de Tyrtée: « il me paraît, répondit-il, très propre à enflâmer » les âmes des jeunes gens; car ses poésies les remplissent d'un tel entousiasme » & d'une telle fureur, que, dans les batailles, ils se jetent dans les plus » grands périls, sans ménager leur vie ». C'était donc la Poésie & non pas la Musique qui causait ces fameux effets tant vantés. Tyrtée fit un Traité sur le gouvernement de Lacédémone, des préceptes en vers élégiaques, & cinq livres de chants guerriers, dont il nous reste une grande partie.

Un passage de *Julius Pollux* & un autre de *Plutarque* prouvent que Tyrtée avait fait une grande chanson en vers ïambes. On peut voir dans notre quatrieme Livre un fragment de cette chanson, qui était chantée par les vieillards, les hommes faits & les enfans. Horace place Tyrtée immédiatement après Homere:

> . . . . *Post hos insignis Homerus,*
> *Tyrtæusque mares animos in martia bella*
> *Versibus exacuit.* (Art. Poët. v. 401).

« Après eux (*Orphée & Amphion*) vinrent Homere & Tyrtée, dont les » vers inspirerent aux hommes un courage martial ».

» Et vous, enfans de Sparte, à la course formés,
» Vous, précurseurs de Mars, légerement armés,
» Harcelez l'ennemi par le choc de vos frondes;
» Puis ralliant soudain vos forces vagabondes,
» Avec nous réunis sous les mêmes drapeaux,
» Repoussez son ateinte à coups de javelots.
» Sparte dans ses revers someille:
» Quel chant la frape? Elle s'éveille:
» Tout succombe sous sa valeur ».

A en juger par les morceaux de Tyrtée que les tems ont respectés, on ne saurait nier que ses poésies ne fussent dignes de l'immortalité.

On peut voir dans le recueil de *Fulvius* tous les fragmens qui nous restent de Tyrtée; il n'a oublié qu'un vers hexametre, que l'on trouve dans un ouvrage de Galien.

Xénocrate. Selon Plutarque, il employait le son des instrumens, pour guérir les Maniaques.

Xénocrite, de Locres, naquit aveugle. Selon Héraclide, on lui atribue le second établissement de la Musique à Sparte. (*Plut. Dialog.*)

Xénodame, de Cythère. Il fit des airs de danse nommés *Hyporchèmes*, comme Xénocrate.

Xénophante était, selon Plutarque, un fameux joueur de flûte, qui fit tant d'effet sur Alexandre, que ce prince, hors de lui, courut à ses armes. Les anciens ont fait le même conte sur Thimothée de Thèbes, & sur Antigénide. Séneque raporte aussi ce fait dans son Traité de la Colere, liv. 2, chap. 2, mais il en fait un chanteur au lieu d'un joueur de flûte; & Diogène dit avec raison, à ce sujet, qu'il eût *regardé Xénophante comme bien plus habile encore, si par ses chants, il eût su calmer l'ardeur & la fougue d'Alexandre.*

Xénophile, habile Musicien qui faisait profession de la philosophie de Pythagore, mourut à cent cinq ans à Athènes, où il demeurait. C'est Lucien qui le raporte, d'après Aristoxène.

Xutus, joueur de flûte, fort aimé d'Antoine & compagnon de ses débauches.

Zaren, grand Musicien qui avait apris la Musique d'Apollon. Pausanias le croit Lacédémonien; & que Zaren, ville maritime dans la Laconie, a pris de lui son nom : il avait son tombeau à Athènes auprès du Céphise.

Zétus. Quelques Auteurs lui donnent l'honeur d'avoir inventé la Musique. Il jouait de la lyre, & eut une célebre dispute avec Stratonique.

§. 2. MUSICIENS ROMAINS.

Arbuscule, Musiciene & Comédiene. Horace dit, dans la dixieme satyre de son premier livre, qu'un jour se voyant siflée du peuple, elle dit hardiment, qu'il lui sufisait de plaire à la noblesse Romaine; « & c'est » aussi, ajoute-t-il, tout ce que je demande ».

Non ego : nam satis est equitem mihi plaudere : ut audax,
Contemtis aliis, explosa Arbuscula dixit.

Batyle, Musicien, danseur & pantomime, né à Alexandrie, fut d'abord esclave de Mécène, qui l'afranchit bientôt, & lui procura la protection de l'empereur. Ayant connu Pylade en Sicile, il l'engagea à venir à Rome, pour former avec lui un spectacle composé de Musique, de danse & de gestes. Batyle composa des ballets vifs, gais & brillans. Pylade était pour le tendre, le grave & le pathétique. Leurs gestes supléaient à la douceur de la voix, à l'énergie du discours, aux charmes de la poésie. Ce fut alors que l'on donna le nom de Pantomimes à cette espece de drames, où les gestes tenaient lieu de la parole.

Batyle gagna des sommes considérables. Dans ces tems-là, les Acteurs étaient mieux payés qu'ils ne le sont du nôtre. Ésope, célebre Comédien, contemporain de Cicéron, laissa à son fils une succession de cinq millions. Roscius, ami de Cicéron, avait par an plus de cent mille livres; & dans la suite, il tira par jour, du trésor public, jusqu'à neuf cent livres. Une imprudence de Pylade obligea Auguste de le chasser de Rome; mais il revint bientôt détruire le triomphe des Batyliens; les factions recomencerent & ne finirent que par la mort de Batyle, qui laissa le champ de bataille aux *Pyladiens.*

Quelques Auteurs ont cru que Batyle & Hylas n'étaient que la même persone; mais cela n'est pas vraisemblable.

Caligula (*Caïus Julius Cesar Germanicus*), empereur Romain, naquit le 31 Août de l'an 12 de J. C. & succéda à Tibere en 37. Il était passioné pour les spectacles, & combla de biens les Histrions.

Comme les Romains, lassés de fêtes, marquaient moins d'empressement

pour y assister, ce fut alors qu'il souhaita que le peuple Romain n'eût qu'une tête pour la faire abatre.

Ses dépenses énormes lui firent commettre des cruautés inouies pour avoir de l'argent. Enfin il devint presque fou, jusqu'à désigner, pour être consul, son cheval nommé *Incitatus*. Il fut tué par Aquila, le 24 janvier de l'an 41.

Il falait qu'il fut d'un naturel bien féroce; puisque la passion immodérée qu'il eut pour la Musique, ne put l'adoucir.

Hermogene (*Tigellius*), cité par Horace, satyre 3, livre 1.

Ut, quamvis tacet Hermogenes, cantor tamen, atque
Optimus est modulator:

« Quoique Hermogène ne chante plus, il n'en est pas moins un excellent » Musicien ».

Il était probablement fils ou frere de Tigellius, fameux Musicien du tems de César & d'Auguste. Il falait qu'il eût très bien chanté; car Horace dit:

Invideat quod & Hermogenes, ego canto.

« Je chante à désespérer Hermogène.

Hylas, Musicien & Danseur, fut éleve de Pylade le pantomime, & passionément aimé de lui. Il conçut tant d'orgueil de ses talens, qu'il osa défier son maître. Le défi fut accepté, & le jour pris, Rome entiere courut au Théâtre.

Les deux Acteurs devaient représenter Agamemnon. Le jeune Hylas, pour se rendre plus grand, avait chaussé un cothurne qui le rehaussait, & il s'élevait avec force sur la pointe de ses pieds. La jeunesse Romaine l'aplaudit à tout rompre, en s'écriant qu'il était divin.

Pylade alors parut sur la scene, avec une contenance noble & fiere, exprimant, par sa danse & ses gestes, tous les diférens sentimens qui ocupaient l'ame de ce grand Roi. Les spectateurs, entraînés par un mouvement unanime, poufferent un cri d'admiration qui le déclara vainqueur. *Jeune homme*, dit alors froidement Pylade à Hylas, *nous avions à représenter un roi qui commandait à vingt rois; tu l'a fait long, je l'ai fait grand.*

Néera, Chanteuse, citée par Horace, livre 3. ode XIV.

Dic & argutæ properet Neæræ
Myrrheum nodo cohibente crinem:

Néron (*Domitius*). Nous n'entreprenons point d'écrire l'hiſtoire de ſa vie, mais de donner une idée de l'abus que ce prince fit de ſes talens pour la Poéſie & pour la Muſique.

Il devint empereur à l'âge de dix-huit ans, le 13 Octobre de l'an 54 de J. C. étant né en l'an 36. Pendant les cinq premieres années de ſon régne, il fit les délices des Romains, & ſe conduiſit comme le meilleur des princes. Pétrone était alors l'intendant de ſes plaiſirs, & ne les fit jamais ſortir des bornes de l'honêteté; mais Tigellin s'étant emparé de l'eſprit de ſon maître, l'entraîna dans les déſordres les plus honteux & les crimes les plus horribles. Il montait ſur le théâtre avec les Comédiens, ou pour chanter ou pour réciter des vers, & quelquefois en habit de fille. Il ſe faiſait porter au milieu d'une troupe de jeunes débauchés, dont il épouſait celui qu'il jugeait le plus digne de ſes abominables faveurs. Dans le nombre de ces miſérables, il choiſit Sporus pour femme, & devint celle de Pythagore. Il inventa même une ſorte de volupté monſtrueuſe; car s'étant couvert de la peau d'une bête, il ſortit d'une cage, & ſe jetait ſur des hommes & ſur des femmes, qu'il faiſait atacher tout nus à un poteau, puis ayant aſſouvi ſa brutalité, il ſe proſtituait à ſon afranchi Doryphore.

Il eut auſſi l'incroyable cruauté de faire mettre le feu à Rome, pour avoir la gloire de la rebâtir. Ce fut l'an de J. C. 64, qu'ariva cet éfroyable incendie; il monta ſur une tour qui ſubſiſte encore, où s'habillant en comédien, il chanta un poëme ſur l'embrâſement de Troye. Le feu dura ſix jours, & de quatorze quartiers, quatre échaperent ſeulement aux flâmes.

Pendant qu'on rebâtiſſait Rome, il fit un voyage en Grece, & entreprit de percer l'iſthme de Corinthe l'an 67.

Dès l'année 60, il avait inſtitué à Rome des exercices de Muſiciens & de Poëtes, qui devaient avoir lieu tous les cinq ans. En 63, il alla à Naples, & y monta ſur le théâtre. Dans ſon voyage de Grece, il déploya par-tout ſes talens ſur la cythare. Par-tout il défia les plus habiles Muſiciens, & fut toujours vainqueur. Il diſputa le prix aux Jeux pythiques, comme un ſimple Muſicien; & comme il regardait tous les Muſiciens comme ſes rivaux, il voulut que tout ſe paſsât dans toutes les formes. Il fit mettre ſon nom avec les Candidats, ſe ſoumit à la diſcipline préparatoire & aux loix théatrales. Après avoir chanté, il parut, en ſupliant pour obtenir la faveur des juges, & fit toutes les ſoumiſſions des Muſiciens ordinaires. En revenant de ſon

voyage, il entra à Naples, à Antium, à Albanum & à Rome, par des brêches qu'on fit aux murailles, comme il était d'usage pour les vainqueurs des jeux, faisant porter devant lui mille huit cent courones extorquées.

Dans le char où on avait coutume de mettre les rois vaincus par les Romains, était Diodore, fameux joueur de cythare Grec, & plusieurs autres habiles Musiciens. C'est un problême à résoudre, que de trouver laquelle était la plus grande, ou l'éfronterie de Néron ou la bassesse de ses adulateurs.

Ce prince couchait toujours sur le dos avec une plaque de plomb sur l'estomac. Il prenait fréquemment de l'émétique, & s'abstenait de fruits, pour ne pas gâter sa belle voix. Il cessa même de haranguer le sénat, se contentant de mettre ses ordres par écrit. Il prit un *Phonaschus*, ou gouverneur de sa voix, qui l'avertissait, quand il parlait trop haut; & il ne parlait jamais que devant lui, avec ordre de lui fermer la bouche avec un mouchoir, s'il n'obéissait pas à ses remontrances. Encouragé par la multitude qui s'éforçait de lui plaire en l'aplaudissant, il paraissait presque tous les jours sur le théatre. Sa voix n'était digne ni d'admiration ni de risée, parcequ'elle n'était ni excelente ni mauvaise. C'était une espece de fausset qu'il acordait assez bien avec sa lyre, & qu'il conduisait bien, ainsi que ses gestes & sa contenance, entendant parfaitement l'art du théatre, & mieux qu'il ne convenait à un empereur.

Mais en prétendant égaler les maîtres, il se fit moquer de lui, quelque danger qu'il y eût à le faire. Il se balançait trop, & quand il voulait reprendre sa respiration, il se levait sur la pointe des pieds, & rougissait par trop de gêne & trop d'envie de faire mieux que les autres; & comme il n'avait pas beaucoup de voix ni d'haleine, elles lui manquaient souvent.

Un Comédien d'Épire ne voulant pas lui céder l'honeur de la déclamation, à moins de dix talens; dès qu'il vit que ce Comédien était aplaudi de toute l'assemblée, il lui fit couper la gorge.

Enfin les horreurs qu'il commettait tous les jours de sa vie, lasserent ses sujets, quelques pusillanimes qu'ils fussent. Des légions se révolterent sous le commandement de Galba. Le sénat se voyant soutenu, osa le banir, & ensuite le condamner à mort. Il fut abandoné de tout le monde, & se déguisa pour essayer de se sauver; il essaya même plusieurs fois de se donner la mort, pour éviter les suplices qu'il ne doutait pas qu'on ne lui fît éprouver. Enfin, sur le point d'être pris, il se perça avec son poignard, en disant à un de ses afranchis,

qui

qui l'avait seul acompagné : « *Quel ſort pour un ſi grand Muſicien* ! » Il mourut le 10 Juin 68, dans la trente-deuxieme année de ſon âge, après en avoir regné près de quatorze.

NESTOR, excelent Muſicien & fameux Pantomime, favori de Caligula. Quand il paraiſſait ſur le théatre, ſi quelqu'un l'interompait, il était fuſtigé ſur le champ de la main même de l'empereur.

NICOMÈDES ou MÉSOMÈDES, Poëte & Muſicien, était célebre à Rome, l'an 144 de J. C.

PÂRIS, Égyptien afranchi de Domitia, était un célebre Pantomime & grand Muſicien. Néron le chériſſait & en fit ſon favori. Cependant Suétone dit que cet empereur le fit mourir, parcequ'il le ſoupçonait d'un comerce ſecret avec l'Impératrice. On croit que Pâris fit exiler Juvenal, pour avoir dit de lui, dans la ſatyre 7, vers 89 :

Quod non dant proceres, dabit Hiſtrio. . . . . . .

« Ce que les grands ne ſauraient donner, un hiſtorien le donne » . . . . . .

POLLION, joueur de flûte, dans le tems de Juvenal. Ce Poëte raporte qu'une femme illuſtre, & de la maiſon des *Lamia*, ſacrifiait à Veſta, pour ſavoir ſi Pollion remporterait ſur ſes rivaux la courone de chêne aux Jeux capitolins :

Quædam de numero Lamiarum, ac nominis alti
Cum farre & vino Janum, Veſtamque rogabat,
An Capitolinam deberet Pollio quercum
Sperare, & fidibus promittere. (Juvenal, ſatyre 6, vers 384).

Les Jeux capitolins avaient été inſtitués en mémoire de la levée du ſiege de Rome par les Gaulois. Domitien en inſtitua de nouveaux, nommés *Agones capitolini*, dans leſquels, non-ſeulement les luteurs, les gladiateurs, les conducteurs de chars & les athletes s'exerçaient, mais encore les Poëtes, les Orateurs, les Hiſtoriens, les Muſiciens & les Acteurs de théatre ſe diſputaient des prix propoſés à leurs différens talens. Ils ſe célébraient de cinq en cinq ans. L'empereur lui-même y diſtribuait des courones. Ils devinrent ſi fameux, qu'au calcul des années, par luſtres, on ſubſtitua celui

de compter par olympiades. Il parut que cet usage ne fut pas de longue durée. (*Note de M. du Saulx, dans sa traduction de Juvenal*).

PYLADE, Musicien & Danseur, naquit en Cilicie, connut Batyle en Sicile; & s'étant associé avec lui, établit à Rome la mime & la pantomime (*a*) ou *danse italique*, Son genre était le *tragique*, & celui de Batyle, le *comique*. Pylade était impétueux, brusque & fier. Comme sa tête était toujours remplie des belles actions de l'antiquité, qu'il représentait chaque jour, il oubliait souvent ce qu'il était. Ainsi le fameux Baron s'oublia quelquefois, jusqu'à se croire égal aux plus grands de nos Princes. Pylade traitait ses camarades comme ses sujets, le public comme une armée, dont il était le chef, & l'empereur même comme son égal. Il avait composé sur la danse un livre, qui malheureusement s'est perdu.

La ville de Rome était partagée entre lui & Batyle; on ne parlait que de ces deux Acteurs, & chaque parti ne s'ocupait que des moyens de faire siffler celui qu'il n'aimait pas. Un jour Pylade l'ayant été complétement, se vengea bientôt après, en représentant si parfaitement celui qu'il croyait à la tête de ses ennemis, que persone ne pouvait le méconaître. Ce sénateur indigné, voulut brûler le théatre & massacrer Pylade. Auguste apaisa cette sédition, en banissant l'Acteur pour quelque tems. C'est à cette ocasion que Pylade ayant reçu, de la bouche même de l'empereur, l'ordre de quiter Rome, il osa lui répondre : *Tu es un ingrat, que ne les laisses-tu s'amuser de nos querelles?* Auguste sentit si bien qu'il avait raison, qu'il le fit revenir bientôt après, & les cabales recomencerent; mais la mort de Batyle le laissa maître du théatre, & lui ramena tous les sufrages.

(*a*) La *Mime* était une espece de poésie dramatique de deux classes; l'une honête, l'autre remplie d'obscénités. On dit que son premier Auteur a été *Sophron de Syracuse*, qui vivait du tems de Xerxès. Platon prenait tant de plaisir à lire ses pieces, qu'il les avait nuit & jour entre les mains. Les deux plus fameux Auteurs latins en ce genre, furent Decimus Labérius, qui plut tant à César, qu'il le fit Chevalier Romain; & Publius Syrus, qui surpassa Labérius, & fut cause qu'il se retira à Pouzzol, où il fit ce beau vers sur l'inconstance humaine :

Cecidi ego : cadet qui sequitur; laus est publica.

César donna une somme de vingt mille écus à Labérius, pour engager ce Poëte à jouer lui-même dans une piece qu'il avait faite.

Terpus, Musicien de Néron, était le plus habile joueur de harpe & de lyre de son tems. Il passait les jours & les nuits à donner des leçons à cet empereur.

Tigellius, cité par Horace dans la satyre 2 du premier Livre, vers 1.

Ambubaiarum collegia, Pharmacopolæ,
Mendici, mimæ, Balatrones, hoc genus omne
Mæstum, ac sollicitum est cantoris morte Tigelli :
Quippe benignus erat.

« Le Musicien Tigellius est mort. Les joueuses de flûte, les parfumeurs, « les porte-besaces & toutes les canailles de même espece en sont en deuil; » il était leur ressource par ses libéralités, & ils sont en peine de savoir » comment réparer cette perte ».

Il fut fort en crédit à la cour de Jules-César, de Cléopatre & d'Auguste, était un Musicien habile, un bouffon ingénieux & un délié courtisan. La Sardaigne était sa patrie, & il était petit-fils de Phaméa, qui fut fort considéré à Rome du tems de Jules-César.

Horace nous aprend que Tigellius était capricieux, & nous dit, satyre 3, livre 1, vers 1.

Omnibus hoc vitium est Cantoribus, inter amicos
Ut numquam inducant animum cantare rogati;
Injussi numquam desistant. Sardus habebat
Ille Tigellius hoc. Cæsar, qui cogere posset,
Si peteret per amicitiam patris, atque suam, non
Quidquam proficeret : Si collibuisset, ab ovo
Usque ad mala iteraret; Iò Bacche, modò summâ
Voce, modò hâc, resonat quæ chordis quatuor imâ.
Nil æquale homini fuit illi : sæpe velut qui
Currebat fugiens hostem; persæpe velut qui
Junonis sacra ferret : habebat sæpe ducentos,
Sæpe decem servos. Modò reges atque tetrarchas
Omnia magna loquens; modo, sit mihi mensa tripes, &
Concha salis puri, & toga, quæ defendere frigus,
Quamvis crassa, queat. Decies centena dedisses

Huic parco paucis contento; quinque diebus
Nil erat in loculis. Noctes vigilabat ad ipsum
Manè; diem totum stertebat. Nil fuit unquam
Sic impar sibi.

« Tous les Musiciens sont capricieux. Qu'on les prie de chanter, leurs » meilleurs amis n'en viendront pas à bout; qu'on ne les en prie point, » ils chanteront à vous ennuyer. Tigellius avait ce défaut à l'excès. Octavien, » qui était en droit de lui commander, avait beau l'en conjurer par l'amitié » dont César son pere l'avait honoré, & dont il l'honorait lui-même, il » ne pouvait y réussir. Mais quand il lui prenait fantaisie, il frédonait un » air à boire, passant du plus bas ton au plus haut, & du plus haut au plus » bas; cela ne finissait pas, on en tenait pour tout le repas. Sa conduite était » la bisarerie même. Tantôt il courait comme s'il eût l'ennemi à ses trousses; » & tantôt il marchait à pas comptés, comme s'il eût porté les sacrées cor- » beilles aux fêtes de Junon. Aujourd'hui il avait deux cent esclaves, & » demain il n'en avait plus que dix. Le matin, ennivré de la grandeur, il » ne parlait que de rois & de gouverneurs de province. Le soir, il changeait » bien de ton. Que j'aie seulement, disait-il, une petite table à trois pieds, » une coquille pour toute saliere, & un habit de gros drap pour mon hiver, » je ne souhaite rien de plus. Cependant qu'on donnât vingt-cinq mille » écus à ce bon ménager, qui se contentait de si peu de chose, au bout de » la semaine, il n'avait plus le sou. Il faisait de la nuit le jour, & du jour » la nuit. Enfin jamais homme ne fut si diférent de lui-même ».

CHAPITRE III.

Auteurs Grecs & Romains qui ont écrit sur la Musique, ou parlé des Musiciens.

§. 1. AUTEURS GRECS.

ADRASTE, né à Philipe en Macédoine, a écrit sur la Musique. Son ouvrage est conservé dans la bibliotheque du Vatican.

AGÉNOR, né à Mitylène, écrivit sur la Musique; mais on ignore dans quel tems. Aristoxène en parle, (liv. 6).

ALCIDAMAS était un Rhéteur habile, qui, selon Cicéron (dans ses Tusculanes), écrivit sur la Musique.

ALCIDE, Musicien d'Alexandrie, cité par Athénée, a écrit sur la Musique, sur les instrumens & sur tout ce qui apartenait à cet art.

ALEXANDRE, d'Aphrodisée, a écrit sur la Musique, & a fait des comentaires sur le premier des Analytiques d'Aristote, traduits en latin par *Félicien de Venise*, en 1545.

Il vivait sur la fin du deuxieme siecle, était né à Aphrodisée, ville de Carie, & suivait la doctrine d'Aristote, qu'il éclaircît & fortifia par ses ouvrages.

Saint Jérôme nous aprend qu'il les avait traduits en latin pour s'y instruire de la Philosophie; mais cette version est perdue. Alexandre a été le plus illustre comentateur d'Aristote. On ignore le tems de sa mort.

ALYPIUS vivait vers l'an de J. C. 360, & était un sophiste très subtil, contemporain d'Iamblique, qui a écrit sa vie.

Son manuscrit sur la Musique est conservé dans la bibliotheque de Saint Sauveur de Bologne. Sans ce manuscrit, nous n'aurions jamais su de quelle maniere les Anciens écrivaient leur Musique. On trouve, dans les tables

d'Alypius, tous les caracteres dont ils se servaient dans le trois genres, diatonique, chromatique & enharmonique. Ils sont au nombre de mille six cent vingt. Nous les avons raportés dans la premiere partie.

Il était né à Alexandrie en Égypte, était petit comme un nain; mais son esprit réparait ce défaut. Il mourut fort âgé dans le lieu de sa naissance. On peut voir dans Meibomius, ce qui nous reste de ses ouvrages sur la Musique.

Anaxilas, grand sectateur de Pythagore, prétend que la Musique est composée de vingt-quatre chants principaux, dont il en dérive un nombre, qui va jusqu'à l'infini, & qui produit des nouveautés admirables, suivant l'imagination du Musicien; de même qu'un peintre, avec quelques couleurs principales, en peut former une quantité immense.

Ce Philosophe était tyran de Reggio, & de Zancle, aujourd'hui *Messine.* Il regnait dans la soixante-seizieme olympiade, quatre cent soixante-seize ans avant J. C. Son livre, sur la Musique, est intitulé (*in Lyrarum opifice*).

Antisthènes a fait plusieurs livres sur la Musique. Il était né à Athènes, environ trois cent vingt-quatre ans avant J. C., était disciple de Socrate, & le premier instituteur des Cyniques; secte que Diogene rendit fameuse.

Il dit qu'il ne faut s'aprocher d'une république que comme du feu; ni de trop près, de peur de se brûler; ni de trop loin, de peur d'avoir froid.

Apulée vivait sous les Antonins, & naquit vers le milieu du deuxieme siecle, à la fin du regne d'Adrien, dans la petite ville de *Medara* au royaume de Tunis. Son pere se nommait *Thésée*, & était un des premiers de sa ville. Sa mere, nommée *Salvia*, était de la famille de Plutarque. Il s'atacha à la philosophie de Platon, & composa plusieurs livres en vers & en prose; il traduisit le *Phédon* de Platon & l'Arithmétique de Nicomaque; il écrivit aussi sur les *Nombres* & sur la *Musique.* Il ne nous reste de lui que son *Ane d'or*, son *Apologie*, ses Traités de la *Philosophie naturelle*, de la *Philosophie morale*, du *Silogisme*, du *Démon de Socrate*, du *Monde*, & ses *Florides*, qui sont des fragmens de ses déclamations.

Archelaus, de Milet, fils d'Apollodore, disciple & successeur d'A-

naxagore, & maître de Socrate. Il a écrit sur le chant, & a donné le premier des définitions sur la voix. Il la définit *Pulsum aëris*.

Le froid & le chaud sont, suivant lui, le principe de toutes choses; la voix est un battement de l'air, & toutes choses se forment par des parties dissemblables. Il disait aussi que tout le composé du monde est infini, & que tout ce qui est juste ou injuste, ne l'est que par convention. Il vivait quatre cent quarante-quatre ans avant J. C.

Archestrate. Athénée dit qu'il a écrit un ouvrage sur les regles de la flûte. Il était de Syracuse, & disciple de Terpsion. On prétend aussi qu'il était célebre par sa gourmandise, & par un ouvrage qu'il avait fait sur ce sujet.

Aristide Quintilien, qu'il ne faut pas confondre avec Quintilien le Rhéteur, a fait un ouvrage sur la Musique des Anciens (*a*), qui a été traduit en latin par Meibomius. On ne connaît de lui que cet ouvrage. Son Manuscrit est dans la bibliotheque du Vatican & dans celle du Roi. Aristide Quintilien est moins ancien que Cicéron; car il le cite dans son livre 2, page 70, édition d'Elzevir; & écrivit avant Martianus Capella, puisque celui-ci traduisit son Traité d'Harmonie; mais on ignore le tems où il vivait.

Meibomius, dans sa traduction latine des principaux Auteurs Grecs sur la Musique, les range ainsi par ancieneté.

Aristoxène, Euclide, Aristide Quintilien (*b*), Alypius, Gaudence, Ptolémée, Nicomaque, le vieux Bacchius & Martianus Capella (*c*).

On croit qu'Aristide était d'Adria en Mysie, qu'il vivait du tems d'Antonin, & enseignait à Smyrne.

Aristophane. Ils étaient deux de ce nom. Celui qui a fait tant de comédies, & le Grammairien, né à Bisance. L'un des deux a écrit un Traité sur la Musique, sur les Musiciens & sur les instrumens. On n'a point de raisons pour décider.

(*a*) Il prétend, dans cet ouvrage, que la Musique renferme l'Arithmétique, la Géométrie, la Phisique & la Métaphisique.

(*b*) Il le supose du tems de Plutarque.

(*c*) Il le place au tems d'Apulée.

Aristote naquit trois cent quatre-vingt-quatre ans avant J. C. à Stagire, ville de la Macédoine, qui fut prise & ruinée par Alexandre; mais bientôt rétablie par considération pour Aristote, qu'il aimait extrèmement. Son pere s'appelait Nicomaque & sa mere Festiade. Ce Philosophe, fâché que Platon son maître ne l'eût point désigné pour lui succéder dans son école, en fonda une nouvelle, qui fut celle des Péripatéticiens, école qui eut tant d'influence pendant tant de siecles. Il perfectiona aussi la logique, & forma le sillogisme, en renfermant le raisonement dans ses justes bornes.

On dit que l'hymne qu'il composa sur la mort d'Hermias (*a*), indisposa telement contre lui les Athéniens, qu'il s'enfuit (*b*) à Chalcis, où il s'empoisona avec de l'aconit, selon les uns, & se précipita dans l'Euripe, selon d'autres, piqué de n'avoir pu comprendre son flux.

Diogène & Denys d'Halicarnasse, disent qu'il mourut de maladie, âgé de soixante-trois ans, la troisieme année de la cent quatorzieme olympiade, vers l'an avant J. C. 322. Il n'est pas douteux qu'il acompagna Alexandre dans ses expéditions, ne revint en Grece qu'après sa mort, & mourut deux ans après lui.

Sylla ayant soumis l'Asie, alla à Athènes, où il se fit initier aux grands mysteres, & prit pour lui la fameuse bibliotheque d'Apulien de Téos, où étaient presque tous les écrits d'Aristote & de Théophraste, qui n'étaient connus que de fort peu de gens,

L'ayant fait transporter à Rome, on dit que le Grammairien Tyrannion, son bibliothécaire, en détourna une grande partie, & qu'Andronicus de Rhodes, en ayant retiré plusieurs de ses mains, les fit connaître.

Aristoxene, fils du Musicien Mnésias, aussi nommé *Spintare*, naquit à Tarente vers l'olympiade cent quatorze, trois cent vingt-quatre ans avant J. C. & fut d'abord disciple de son pere & de Lampri d'Erithrée, ensuite du Pythagoricien Xénophile, enfin d'Aristote, & devint aussi bon

(*a*) Il était prince d'Atarne, petite ville de la Mysie, près de l'Helespont, & fit épouser à Aristote sa fille Pythias.

(*b*) Il se défendit ainsi : « Ne m'étant jamais proposé de sacrifier à Hermias, ainsi qu'à » une Divinité, je lui élevai un sépulcre comme à un mortel; mais il est vrai, que voulant » rendre sa mémoire immortelle, je l'honorai autant qu'il me fut possible par une louange » funèbre ».

Philosophe

Philoſophe que grand Muſicien. Suidas nous aprend qu'il avait compoſé quatre cent cinquante-trois volumes; mais il n'eſt parvenu juſqu'à nous que ſes *Élémens harmoniques* en trois livres. C'eſt le plus ancien Traité de Muſique que nous ayons (*a*). Ariſtoxène combatit le ſyſtême de Pythagore, & prétendit que, pour juger la Muſique, il ne falait pas ſeulement s'en raporter aux raiſons de proportion, mais à l'oreille. Son ſyſtême eut beaucoup de partiſans, qu'on appelait *Ariſtoxéhiens*, comme on appelait les autres *Pythagoriciens*; ils diſputerent beaucoup ſans ſe convaincre; ce qui prouve que tous les tems ſe ſont reſſemblés en ce point.

Ariſtoxène nous aſſure que tous les Écrivains qui avaient traité de la Muſique avant lui, n'avaient pas dit un mot qui pût faire croire qu'ils ſuſſent les diférences des conſonances & des diſſonances. Cependant il ne les connaiſſait guères mieux que ſes prédéceſſeurs.

Les Pythagoriciens appelaient *diezis* ou *limma* l'intervalle moindre d'un *comma* que le demi-ton majeur, & *apotome*, le reſte de l'intervalle, depuis le diezis juſqu'au ton.

Ariſtoxène diviſait ſimplement le ton en deux parties, en trois ou en quatre.

De cette derniere diviſion réſultait le dieze enharmonique mineur, ou quart de ton; de la ſeconde, le dieze mineur chromatique ou tiers de ton; & de la troiſieme, le dieze majeur ou demi-ton. Il diviſait auſſi chacun de ſes tétracordes en trente parties égales; ce qui fait donner, par les Grecs, à ſon ſyſtême le nom d'égal. On lit, dans Ariſtoxène, que juſqu'au tems d'Alexandre, le diatonique & le chromatique étaient négligés des Anciens, & qu'ils ne s'exerçaient que dans le genre enharmonique; mais nous ſommes perſuadés qu'ils étaient également médiocres dans tous les genres.

Ariſtoxène inventa le nome hexarmonien.

(*a*) Cicéron nous aprend, dans ſa premiere Tuſculane, qu'Ariſtoxène dit que, comme dans le chant & dans les inſtrumens, la proportion des acords fait l'harmonie; de même toutes les parties du corps ſont telement diſpoſées, que du raport qu'elles ont les unes avec les autres, l'ame en réſulte..... & que Platon l'avait dit long-tems avant lui.

Proximè autem Ariſtoxenus Muſicus idemque Philoſophus, ipſius corporis intentionem quamdam, velut in cantu & fidibus quæ harmonia dicitur : ſic & corporis totius naturâ & figurâ varios motus fieri, tamquam in cantu ſonos..... Erat multo ante & dictum, & explanatum à Platone.

Après la mort de son maître Aristote, il ataqua sa mémoire, parcequ'il avait laissé son école à Théophraste, préférablement à lui, qui se regardait comme le plus fameux de ses éleves. Il écrivit plusieurs ouvrages sur la Philosophie & sur l'Histoire. Il composa des chants pour concourir aux jeux olympiques; mais il ne paraît pas qu'il ait jamais remporté de Prix.

Athénée, né l'an de J. C. 160, à Naucrate en Egypte, ville située à une des embouchures du Nil, où Pline dit qu'on faisait de très belle poterie. Il nous aprend qu'il a écrit plusieurs de ses ouvrages sous l'empire de Commode, qui fut étranglé le dernier jour de Décembre de l'an 192. Ainsi il était contemporain d'Apulée, de Diogene-Laërce, de Maxime de Tyr, de Plutarque, de Galien, &c.

C'est un des Anciens dont les ouvrages nous ont conservé le plus de choses utiles & curieuses. Si on n'en juge que par la traduction de l'Abbé de Maroles, on le trouve difus, minutieux & souvent inintelligible.

On lui aura toujours l'obligation de nous avoir conservé plus de dix-huit mille vers que nous ne connaissons que par lui. Les Œuvres d'Athénée sont divisées en quinze livres, qui, entre une foule de choses dans tous les genres, renferment principalement ce qui suit :

Livre I. Les noms, qualités, &c. des illustres Savants qui furent invités au repas de Laurent le Riche (*a*). Description du banquet avec l'art d'y préparer les mets. La Musique des Anciens dans les festins, ainsi que leurs chansons. De la Pêche. Les Danses de Xénophon, les Echets, les Bains, les Parfums, les Huiles, les Courones, les Fous, les Joueurs de gobelets, les fruits, les vins, &c.

Livre II. La Comédie & la Tragédie, les Festins de débauche, les Eaux, les Prunes, les Œufs, les Légumes, les Coquillages, les Oiseaux de passage, le Poivre, l'Huile, le Vinaigre, &c.

Livre III. La Vaisselle, les Rivières & les Plantes, les Huîtres, les Perles, &c. les excellents Fruits à noyau, le Pain, les Salaisons.

Livre IV. Les Festins de nôces, les Parodies, les Banquets Lacédémoniens, l'Abstinence & la Frugalité. Les Repas de Philoxène, de Cléopâtre,

---

(*a*) Athénée feint un repas, donné par un riche & vertueux citoyen Romain, dans lequel des Savans dans tous les genres discourent sur toutes les matieres.

des Thraces, des Egyptiens, des Celtes, des Gaulois, des Parthes, des Romains, des Galates, &c. les Bateries de cuisine & les Cuisiniers; divers instrumens de Musique.

Livre V. Les Festins des Anciens, les Richesses de Ptolomée-Philadelphe, le Vaisseau d'Hiéron & celui d'Antigone; sur Socrate.

Livre VI. Discours sur la Tragédie, sur les Gaules, Parasites, Flateurs, les Serviteurs libres & les Esclaves, les Automates, Eloge des Romains.

Livre VII. Longue Histoire des Poissons, les Voluptueux, les Cuisiniers fameux & insolens.

Livre VIII. Description du Portugal, alors Lusitanie. Poissons Fossiles. Gastronomie ou plaisirs du ventre; sportules ou plats de réserve, la Collation.

Livre IX. Des Jambons, des Légumes, le Cuisinier de Naton. Des Oiseaux bons à manger, des Sangliers, des Purifications.

Livre X. Des grands Mangeurs, des grands Buveurs, des Joueurs de dez, des Enigmes.

Livre XI. Des Vases & Coupes, Platon incliné à médire & à dire des choses fausses.

Livre XII. Contre le Luxe, les Délices & les inclinations vicieuses; de la Volupté, des Sibarites, Tarentins, Crotoniates; de la Molesse, de Vénus Callipige.

Livre XIII. Loix de Lacédémone pour le mariage, des Guerres entreprises pour des Femmes, de la puissance de l'Amour, des Courtisanes fameuses, Origine de Marseille, Amours désordonés, des Animaux qui ont aimé des Hommes, des Femmes savantes en Musique.

Livre XIV. Des Bouffons, Joueurs de Flûte, des Chansons, des Rapsodes, des Mimes, Utilité de la Musique & de la Danse, des Instrumens, Musique & Danse des Anciens, quelques fruits, de la Sobriété, des Sacrifices.

Livre XV. Du Jeu Cottalen en Sicile, des Courones, des Fleurs, des Onguents & Pomades, des Scholies, des Hymnes, des Cantiques, des Parodies, Réjouissances à la fin des festins.

Athénée cite dans son ouvrage plus de huit cens Auteurs & plus de trois cens Poëtes, desquels il n'y a eu que quarante tout au plus, dont les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous. Sans lui, nous ignorerions les noms de presque tous les autres, & les fragments qu'il nous en a laissé.

De ces quarante qui nous été conſervés, il s'en faut de beaucoup que nous ayons tout ce qu'ils ont fait. Homère eſt celui qui nous eſt parvenu le plus complet. Enſuite Héſiode, Échylle (*a*), Sophocle, Euripide, Ariſtophane (*b*), Apollonius de Rodes, Pindare, Théocrite, &c.

Mais nous n'avons que peu de choſe d'Alcée, Sapho, Anacréon, Alcman, Bachylide, Simonide, Ibius, Ion, Stéſichore, Théognis, Phocyclide, Lycophron, Tyrtée, &c.

Parmi ceux qui ſont perdus entièrement, excepté par les fragmens qu'Athénée nous a conſervés, on diſtingue Ménandre (*c*) Alexis (*d*), Antiphane (*e*), Diphile, Philyllius, Anaxandride, Cratin, Théophile, Timoclès, Théopompe de Colophon, Phérécrates, Platon le comique, Philemont, Eupolis, femme célebre. Athénée nous aſſure que chez les Grecs, ainſi que chez toutes les nations connues, la Muſique a toujours été en grande conſidération. (Liv. 14).

Bacchius (*le vieux*), était de Tanagre, il a fait une explication des mots difficiles à entendre dans Hypocrate. Son manuſcrit ſur la Muſique eſt dans la bibliotheque du Vatican & dans celle d'Ausbourg, & a été traduit en latin par le ſavant Méibomius.

Le Pere *Merſenne*, ſous le nom du S. *de Sermes*, l'a traduit en français, dans ſon premier livre *de la Muſique*, page 93.

Capella (*Martianus*), Afriquain, né en 470, a écrit ſur les ſept Arts Libéraux. Son neuvième livre, le ſeul qui concerne la Muſique, a été comenté par Méibomius & par Grotius. Comme Pétrone, il donna le nom de Satyre à ſon ouvrage des Nôces de la Philologie; parcequ'il eſt écrit, comme le ſien, en vers & en proſe, & que l'utile y eſt mêlé avec l'agréable.

François Vital fit paroître pour la première fois en 1499, l'ouvrage de Capella, & prétendit y avoir corigé plus de deux mille fautes. Mais Grotius,

(*a*) Nous n'avons que ſept de ſes tragédies, quoiqu'il en ait fait trente-ſix.

(*b*) Nous n'avons que onze de ſes comédies, & il en a fait ſoixante-deux.

(*c*) Il avait fait cinquante comédies,

(*d*) Il en avait fait cent vingt.

(*e*) Il en avait fait cent ſeize.

quoiqu'à peine âgé de quatorze ans, en corigea une bien plus grande quantité, & restitua beaucoup de passages corompus.

Chameleon Pontique, né à Héraclée dans le Pont, est auteur d'un Traité sur les Dieux; & d'un autre sur l'yvresse. Athénée le met au rang de ceux qui ont écrit sur la Musique.

On a encore de lui plusieurs ouvrages estimés. On ignore l'époque de sa vie.

Clonas, Musicien célebre, né à Tégée, vers l'olympiade quarante, selon Plutarque, écrivit sur la théorie de la flûte. Les compositions étaient faites alors sur des vers hexamètres. Plutarque lui atribue l'invention de la Prosodie; sorte de nome pour les flûtes & propre aux cantiques.

Les Registres de Sicyone lui atribuèrent aussi l'invention du nome Triméres, qui s'exécutait sur trois modes à la fois, le *Phrygien*, le *Dorien* & le *Lydien*. D'autres le donnent à Sacadas. Cependant il ne faut pas croire que l'on pût exécuter de la Musique sur ces trois modes à la fois; c'est une erreur qui nous a été transmise par des ignorans.

Damon, originaire d'Oa, Bourg de l'Attique, éleve d'Agathocle, fut si célebre dans son art, qu'il devint le chef d'une Secte à laquelle il donna son nom, ainsi que Cicéron nous l'aprend; il fut l'ami de Pithias, le maître de Socrate, & eut aussi Périclès pour disciple. Platon en parlant de lui dans sa République, lui atribue ce sentiment, *que les innovations & les changemens dans la Musique, s'étendaient jusqu'aux loix les plus importantes, & y donaient de dangereuses ateintes.*

Plutarque assure que Damon était un profond politique, & sous le nom de Musicien, cachait sa grande capacité pour les affaires. Ce fut lui qui forma Périclès au gouvernement, mais on reconut bientôt que sa lyre n'était qu'un prétexte, & on le banit du ban de l'ostracisme, comme favorisant trop la tyrannie.

Damon fut l'inventeur du mode Hypophrygien; ce mode était calme, paisible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien, on lui atribue aussi l'invention du mode Hypolidien, dont d'autres font honeur à Polymneste de Colophon. Ce mode était agréable, brillant & doux.

Démocrite, d'Abdére en Thrace, était d'une famille illustre. Après la mort de son pere, il eut pour sa part six mille écus environ, qu'il dépensa en peu de temps; il fut disciple des Mages & des Chaldéens; Xerxès (*a*) lui en ayant laissé plusieurs lorsqu'il logea dans la maison de son pere. Il aprit d'eux l'astrologie & leur théologie. Il fut ensuite disciple de Leucipe & d'Anaxagore.

Il alla aussi en Égypte pour aprendre la géométrie des Prêtres d'Isis. S'étant amusé à prédire l'avenir, il rencontra par hazard plusieurs fois si juste, qu'on le jugea digne des honeurs divins.

Mais une loi de son pays, portant que celui qui aurait dépensé son patrimoine, ne pourait y avoir de sépulture; & se trouvant dans le cas d'éprouver cette loi, il essaya de réparer ses pertes en lisant publiquement ses ouvrages. Efectivement après avoir lu son grand *Diascome*, le meilleur de tous ceux qu'il avait fait, il reçut en présent cinq cens talens, & se retrouva plus riche que jamais. On lui éleva même des statues d'airain, & après sa mort, on lui fit de magnifiques funérailles. Il avait alors cent neuf ans. On ignore l'année de sa mort, mais on sait qu'il vivait dans la 80^e^ olympiade, 460 ans avant J. C.

Il a composé cinq livres de Philosophie morale; vingt-sept de la Naturele; treize des Mathématiques, sept de la *Musique* (*b*) & six de la Médecine.

Denys d'Halicarnasse, qu'il ne faut pas confondre avec l'historien; mais dont il était descendant, composa vers l'an de J. C. 120, sous l'empire d'Adrien, l'*Histoire de la Musique*, en trente-six livres (*c*), les *Comentaires de la Musique*, en vingt-quatre, & *les institutions de la Musique*, en vingt-deux. Il avait encore composé d'autres ouvrages sur cet art, dans lesquels il parlait de la Musique, telle que Platon l'entendait, des joueurs de flûte, de cythare & des autres instrumens.

(*a*) Xerxès pleurant un jour avec excès la mort d'une de ses femmes, « Prince, lui dit Démocrite, je vous promets de vous consoler, en faisant revivre l'objet de vos larmes, pourvu » que vous trouviez trois persones qui n'aient éprouvé aucune adversité pendant leur vie. » Cette réflexion sensée calma un peu le monarque.

(*b*) *Voyez* Diogène-Laërce.

(*c*) Il a comenté tous les passages de Platon, qui ont raport à la Musique, & le combat souvent avec raison.

Didyme d'Alexandrie, Président de l'école de sa patrie, était célebre vers l'an trois cent soixante & dix; il perdit la vue très-jeune & n'en fit pas moins de progrès dans les sciences; il avait beaucoup écrit sur la Musique, il se fit moine.

Dioclès, né à Élée, fut l'Auteur d'un Traité assez estimé sur la Musique.

Diogene-Laerce, Historien, vivait sous Alexandre Sévère, vers l'an 193 de J. C. & a composé dix livres, sur la vie de quatre-vingt onze Philosophes. Il y parle quelquefois de la Musique. On dit que son nom de Laërce vient de ce qu'il était né dans une petite ville de Cilicie, nommé Laërta : il était de la secte d'Épicure.

Dyonisodote. Athénée nous dit qu'on chantait à Sparte des Péans de Dyonisodote.

Épicharme, fils de Chimarius ou de Tityrus. On lui attribue l'invention de la Comédie. Il a beaucoup travaillé dans ce genre, ainsi que sur la Médecine, dans laquelle il était fort expert. Il a ajouté à l'alphabeth, les deux lettres Ο & Χ. Il était Sicilien, né vers la 84[e] olympiade, environ 444 ans avant J. C. Il mourut à quatre-vingt dix-neuf ans, selon Diogène Laërce. On dit que Platon profita de plusieurs de ses ouvrages, qui ne sont pas venus jusqu'à nous. Il y en avait plusieurs sur la Musique.

Euclide, n'est pas l'Euclide de Mégare, mais celui d'Alexandrie qui vivait environ 300 ans avant J. C., du tems de *Ptolomée Lagus*. Son manuscrit sur la Musique a été traduit en latin par Méibomius.

Il écrivit le premier sur les proportions musicales par la division du monocorde, & a réduit ces divisions par une démonstration géométrique.

Le Manuscrit de son introduction à l'harmonie (que quelques Manuscrits attribuent à Cléonidas) se voit à la Bibliothèque du Vatican, & est le plus ancien de ceux qui nous restent de lui.

Cet ouvrage est le meilleur des ouvrages grecs, en ce genre, qui soient venus jusqu'à nous. Presque tous les autres sont remplis de rêves de Pytha-

gore, & des folles imaginations de Platon, qui n'ont aucun raport à la Musique (*a*).

Son ouvrage des Élémens, que nous avons, est en quinze livres.

On conserve aussi à la Bibliothèque du Roi son Manuscrit sur l'harmonie.

Euphranor, bon Musicien & bon Écrivain, a écrit sur la Musique. Il nous reste quelques-uns de ses ouvrages. Il était disciple de Pythagore, & composa un Traité sur l'harmonie des flûtes.

Gaudence. Son Manuscrit est conservé dans la bibliotheque du Vatican, en grec; & il est aussi à celle d'Oxford.

Il ne nous aprend pas grand chose de la Musique des Anciens, son ouvrage est intitulé : *Introductio harmonica.* Il est imprimé dans le recueil de Méibomius.

Glaucus était de Rhége, & contemporain de Démocrite. Il fut l'auteur d'un Écrit historique sur les Poëtes & les Musiciens de l'antiquité.

Héphestion, né à Thèbes, cité par Méibomius & par Hoffman.

Héraclide de Pont. Selon Suidas, était fils d'*Euphron*, & d'*Euthiphon*, selon Diogène-Laërce. Il naquit à Héraclée : il vint s'établir à Athènes, où il fut disciple de Speusipe, ensuite des Pythagoriciens, puis de Platon, qui, pendant son dernier voyage de Sicile, lui laissa la conduite de son école; enfin d'Aristote.

Parmi ses ouvrages, il y en eut quelques-uns sur la Musique. Athénée cite son troisieme livre.

Hippasus, écrivit sur la Musique, & était excelent Musicien, suivant Théon de Smyrne. Il était de Métaponte, & disciple de Pythagore. On dit qu'il publia un Traité de religion, sous le nom de son maître, pour le diffamer.

Hippias, Philosophe d'Élée, disciple d'Hégésidame, fut couroné aux Jeux olympiques. Il a écrit sur la Musique.

(*a*) *Voyez* l'ouvrage du docteur Burney.

Jades fit un Traité de Musique, dont parle *Priscien.* On ignore en quel tems il a vécu.

Jamblique, d'Apamée en Syrie, vivait vers l'an de J. C. 360, du tems de Julien l'Apostat, qui lui écrivit plusieurs lettres. On prétend qu'il s'empoisona sous le regne de l'empereur Valens.

Jamblique fut l'ami d'Alypius, écrivit avec lui sur la Musique, & composa l'histoire de la vie de ce grand Musicien.

Ibinus. Le pere Parran parle d'Ibinus comme d'un des meilleurs Auteurs sur la Musique des Anciens, avant Boëce, saint Basile, saint Hilaire, saint Augustin, saint Ambroise, Gelase, &c.

Lamprus, né à Érithrée, fut le maître d'Aristoxène.

Nous avons de lui trois Livres d'harmonie. Suidas dit qu'il a écrit quatre cent cinquante-deux ouvrages; mais les plus estimés étaient ceux sur la Musique. Cicéron en fait peu de cas.

Les principaux ouvrages que nous n'avons plus de lui, & qui sont à regreter, sont:

1°. *Des Joueurs de flûtes; concernant les flûtes & les autres instrumens.* 2°. *La maniere de percer les flûtes.* 3°. *De la Musique en général.* 4°. *De la Danse tragique.*

Lucien était de Samosate, capitale de la Comagène, province de Syrie, vivait vers l'an de J. C. 85, & fut d'abord sculpteur; mais ayant été maltraité par son maître, pour avoir cassé, avec son ciseau, la premiere pierre qu'il travailla, il prit le parti de la littérature, y ayant été engagé par un songe, ensuite il se fit Avocat; mais ayant horreur des vices du bareau, il eut recours à la Philosophie. Il fut cependant plutôt Rhéteur que Philosophe; car on voit, par ses écrits, qu'il était acoutumé à dire le pour & le contre. Il s'établit d'abord à Antioche, puis passa en Ionie, en Gaule, en Italie, & par la Macédoine revint dans son pays, après avoir demeuré long-tems à Athènes. Il vécut quatre-vingt-dix ans, naquit sous Trajan, & ne mourut qu'après Marc-Aurèle, qui l'estima beaucoup & le fit intendant en Égypte.

Suidas veut qu'il ait été déchiré par des chiens. Mais c'est sans doute en représailles de ce qu'il avait déchiré les Philosophes.

On a voulu prouver qu'il était Chrétien, parcequ'il connaissait nos mysteres : mais étant si voisin de la Judée, doit-on s'étoner qu'il les ait connu ?

Lucien est sans contredit un des plus beaux génies qui aient existé. Partout il est enjoué, gai, pur, élégant, poli ; on peut lui reprocher le défaut des déclamateurs, qui est de vouloir tout dire, & de ne pas s'arrêter où il faut finir ; défaut qui vient ordinairement de trop d'esprit & de savoir. Jamais persone n'a mieux mis à découvert l'imposture des faux Dieux, l'orgueil & l'ignorance des Philosophes, ainsi que la faiblesse & l'inconstance des choses humaines.

Sa raillerie & sa morale sont d'autant plus utiles qu'elles ne blessent persone. Ses ouvrages sont un bouquet des fleurs les plus belles des Anciens. Il y traite les fables d'une maniere ingénieuse & propre à les faire retenir ; ce qui ne contribue pas peu à l'intelligence des Poëtes.

Glarean le cite comme un des Auteurs anciens qui ait le mieux écrit sur la Musique ; mais on ne peut se le persuader dans la traduction de M. d'Ablancourt, qui a suprimé ou tronqué presque tous les passages sur la Musique, parcequ'aparemment il ne les entendait pas.

MAXIME, de Tyr, Philosophe de la secte de Platon, fut précepteur de l'empereur Antonin. Il vint à Rome en 146. Marc-Aurele l'aimait beaucoup & assistait souvent à ses leçons. Il parle souvent de la Musique dans ses ouvrages.

On croit qu'il vécut jusqu'au regne de Commode. Il nous reste de lui quarante-un Discours.

MÉLANIPPIDE. On ignore où il naquit & où il mourut, mais il vivait vers l'olympiade 65 ; ses ouvrages sur la Musique & ses poësies le rendirent fameux.

Son petit-fils *Mélanippide* fut aussi un grand Musicien, quoique Plutarque l'acuse d'avoir été l'un des premiers qui corompirent l'anciene Musique, par les nouveautés qu'ils y introduisirent. Il fait parler la Musique elle-même, qui se plaint ainsi : *Mélanippide a commencé de m'énerver, & par le moyen de ses douze cordes, m'a rendue beaucoup plus lâche.* Entende

qui voudra ou qui poura, ce passage de Plutarque; mais comme nous ne croyons pas que cet Auteur fût meilleur Musicien que ne le sont la plupart de ceux qui le traduisent aujourd'hui, il est possible qu'il n'entendît pas lui-même ce qu'il avait écrit.

Nicomaque, né à (*a*) Gérase en basse Syrie, a publié deux ouvrages d'Arithmétique & de Géométrie, & un autre sur la Musique, traduit en latin par Méibomius, & avant lui par Hermanus Gogava.

Panetius, de l'île de Rhodes, ou selon d'autres, de Phénicie; Philosophe Stoïcien, était en grande considération à Rome, l'an 625 (*b*) de sa fondation. Il fut aimé de Scipion qu'il suivit en Egypte. Suidas en fait mention, & il ne faut pas le confondre avec *Panetius*, tyran de Lentini en Sicile, l'an 140 de Rome.

On croit que le premier est l'Auteur d'un livre intitulé: *De Geometris ac Musicis proportionibus.*

Phœcinius, conjointement avec Terpandre, contemporain de Licurgue, donna, dit-on, les premières regles à la Musique, vers l'olympiade 30.

Philodème: on ne le connoît que par quatre manuscrits de lui, trouvés à Herculanum, & qu'on est maintenant occupé à dérouler & à traduire. Ils sont écrits en Grec. Le premier traite de la Philosophie d'Épicure; le second est un ouvrage de morale; le troisième est un livre de Rhétorique; le quatrième est un Poëme sur la Musique (*c*). On prétend que ce Poëme est une complainte sur le tort que la Musique a fait aux mœurs.

Phillius, de Delon, avait fait un livre *des Joueurs de flûte*, (*Athénée*, livre 14).

Aristoxène en avait fait deux sur le même sujet. Il y disait qu'il y en avait de quatre sortes. Les flûtes des filles; celles des garçons; celles qui se joignent au son des cythares; les parfaites.

(*a*) Cette ville fut ainsi nommée, parce qu'Alexandre la donna pour domicile aux soldats vétérans qui ne pouvaient plus le suivre à la guerre, à cause de leur grand âge.

(*b*) Cent vingt-neuf ans avant J. C.

(*c*) M. Burney prétend que ce n'est, ni un poëme sur la Musique, comme dit M. de la Lande, ni une satyre, mais une réfutation du systême d'Aristoxène, Musicien de son tems.

Philolaus, né à Crotone, vivait l'an 392 avant J. C.; croyait que tout ſe fait par harmonie & par néceſſité, & que la terre a un mouvement circulaire. Il fut diſciple de Pythagore, fit conaître une diviſion du ton, par laquelle le dièſe ou *Limma* réſultait d'un côté, de l'autre *l'Apotome*. Le *Limma* eſt un intervalle moindre que l'Apotome de près d'un quart de ton; & l'Apotome eſt ce qui reſte d'un ton majeur après qu'on en a retranché un Limma.

Il appelait le nombre huit *Harmonie géométrique*, parce qu'il comprend toutes les raiſons des ſimples acords, car la ſixte mineure étant de cinq à huit, n'a que huit pour ſon plus grand terme, ou plutôt parcequ'il contient le plus grand ſiſtème, qui a trois octaves, d'autant que les anciens n'ont pas mis la ſixte mineure au nombre des acords.

Philon, Juif de nation, né à Alexandrie vers l'an 50, d'une famille ſacerdotale, vint à Rome, comme agent de ſa nation. Il profeſſait la philoſophie & était ſuivi comme Platon. Il vivait du temps de Néron, & traite de la Muſique dans pluſieurs endroits de ſes ouvrages.

Platon, parent de Solon, & Philoſophe ſublime, naquit à Athènes, & fut le chef de la ſecte des Académiciens. Il naquit l'an 429 avant J. C. & fut d'abord tenté d'être Poëte & Muſicien.

Ce fut lui qui commença à détruire les ſuperſtitions & à éclairer le monde, en ſoumetant la néceſſité des cauſes natureles à un principe divin & intelligent qui les gouverne. Il mit auſſi en vogue l'étude des Mathématiques. Cicéron a dit que *ſi Jupiter parlait, il parlerait comme Platon.*

Il fit un voyage en Sicile, où il donna des leçons à Dion, ce qui le fit connoître de Denys, qui le goûta d'abord; mais Platon lui ayant bientôt déplu par ſa trop grande liberté, Denys voulut le faire mourir; & cependant ſe contenta de le donner à Polides, Lacédémonien, pour le vendre comme eſclave. Anniceris, Cyrénien, l'acheta à Egine & le renvoya à Athènes.

Mais bientôt Denys enflamé du violent deſir de le revoir & de l'entendre, lui écrivit pour l'engager à revenir; & Dion, que Platon chériſſait, lui fit de ſi fortes inſtances qu'il ne put s'y refuſer.

Il fut reçu à Syracuſe avec des careſſes infinies, & les plus grands honeurs. Denys offrit même un ſacrifice, comme pour un très-grand bonheur arivé dans ſes états; mais Denys, devenu jaloux de Dion, l'ayant exilé, Platon retourna bientôt à Athènes, d'où vaincu une troiſieme fois

par les sollicitations de Denys, il revint encore en Sicile. A peine y était-il arrivé, que les ennemis de Dion formerent le projet de le tuer. L'ayant bientôt apris, il prit congé de Denys, qui le combla de caresses & de présens.

Etant au moment de mourir, il remercia Dieu de trois choses, 1°. de ce qu'il était né homme, & non pas bête; 2°. de ce qu'il était né Grec & non barbare; 3°. de ce que sa naissance s'était rencontrée du tems de Socrate.

Il mourut le jour pareil à celui de sa naissance, âgé de quatre-vingt un ans, trois cent quarante-huit avant J. C. & fut enterré au milieu de l'académie d'Athênes.

Il a beaucoup écrit sur la Musique; mais il ne savait rien de cet art qui était inconnu de son tems, & entendait par le mot Musique, tout autre chose que ce que nous entendons aujourd'hui.

Plutarque naquit à Chéronée, ville de Béotie, dans l'olympiade 207, l'an 49 ou 50 de J. C. Il descendait d'une famille noble; il fit plusieurs voyages à Rome, le premier sous Vespasien, le dernier, sous Domitien, & passa le reste de sa vie dans sa patrie, où il mourut, à ce que dit Vossius, sous le regne d'Antonin. Si cela est vrai, il avait alors quatre-vingt-neuf ou quatre-vingt-dix ans, l'an de J. C. 139. Suidas assure que Trajan l'honora de la dignité consulaire; mais rien n'est moins prouvé. Persone n'a joui d'une vie plus heureuse que lui. Estimé de l'univers, respecté dans sa patrie, chéri de sa femme & de ses enfans, il a parcouru sa longue cariere dans les plaisirs de l'amour, de l'amitié & de l'étude. Malheureusement nous avons perdu de lui quatorze vies d'hommes illustres & cent treize ouvrages qui avaient la plus grande réputation. Celui qu'il a fait sur la Musique, nous est resté, & nous prouve que, de son tems, c'était bien peu de chose.

Pollux (*Julius*), Auteur Grec, était Poëte & grand Musicien, vivait à la fin du deuxieme siecle & au commencement du troisieme. Il écrivit sur la Musique; & plusieurs de ses ouvrages nous sont restés.

Il était compatriote & contemporain d'Athénée, sous le regne de l'empereur Commode. Tous deux étaient nés à Naucrate en Égypte.

Porphyre, Philosophe Platonicien, né à Tyr, commença par être Chrétien, mais quitta bientôt sa religion, ayant été maltraité par quelques Prêtres. Il fut disciple de Longin, & devint célebre professeur de rhétorique & de philosophie à Athènes. Il vint ensuite à Rome, & s'atacha à Plotin, qu'il ne quita point pendant six ans. Il retourna en Orient; & après la mort de Plotin, revint à Rome, où il jouit de la plus grande célébrité.

Il nous est resté un grand nombre de ses ouvrages, quoique plusieurs soient entiérement perdus.

Les actes du concile d'Éphese nous aprenent que l'empereur Théodose le grand fit brûler ses livres l'an 388.

Il moutut à Rome vers l'an 300, sous le regne de Dioclétien.

Porphyre a fait sur la Musique plusieurs ouvrages fort estimés.

Ptolomée (*Claude*), fameux Mathématicien, né à Peluse en Égypte, florissait sous Adrien & Marc-Aurele, vers l'an 138 de J. C. Son Systême du monde est assez connu, pour que nous n'en parlions pas.

On a de lui un Traité de l'harmonie divisé en trois parties.

Meursius assure que Ptolomée, qui écrivit sur la Musique, n'est pas le même que le fameux Astronome, mais il ne le prouve pas.

Pythagore, né à Samos, du tems de Tarquin, dernier Roi de Rome, cinq cent trente-trois ans avant J. C. (*a*) fut un grand Philosophe, disciple de Phérécide. On ne l'envisage ici que comme Musicien. M. de Montucla, dans son Histoire des Mathématiques, raporte ainsi la découvere de Pythagore sur le son. On dit que, passant devant un atelier de forgerons qui frapaient avec quatre marteaux un morceau de fer sur une enclume, il fut surpris d'en entendre sortir des sons qui s'acordaient aux intervalles de quarte, de quinte & d'octave. Frapé de cette singularité, il entra chez

(*a*) Cicéron dit au commencement de sa quatrieme Tusculane, que Pythagore vivait en Italie, dans le même tems que le premier Brutus; c'était donc vers l'an de Rome 244. Moréri le fait naître 593 ans avant J. C. c'est-à-dire, l'an de Rome 159. Il est à présumer que Moréri s'est trompé environ de cinquante ans; car, lors de l'expulsion des *Rois*, époque où Brutus se fit connaître pour la premiere fois, Pythagore aurait eu quatre-vingt-cinq ans, & Cicéron laisse entendre qu'il était à-peu-près de l'âge de Brutus.

ces ouvriers; & ayant examiné de près le phénomène, il vit qu'il ne pouvait venir que de la diférence du poids des marteaux; il les pesa, & trouva que celui qui rendait l'octave en haut, pesait six livres, & était la moitié du plus gros, pesant douze livres; que celui qui faisait la quinte, en était les deux tiers, pesant huit livres; & qu'enfin celui qui formait la quarte, en était les trois quarts, & pesait neuf livres. Rentré chez lui, il imagina d'atacher une corde à un arêt fixe, & la laissant passer sur une cheville, de suspendre de l'autre côté des poids dans ces proportions, pour éprouver quels sons elle rendrait étant ainsi tendue par ces poids inégaux; alors il trouva les intervalles, dont on a parlé. Cette observation lui fit bientôt conclure que l'octave était composée de douze demi-tons; ce qui lui donna l'idée d'ajouter une corde d'un demi-ton à la lyre, pour en rendre l'harmonie plus complete.

Cette histoire ne peut qu'être inventée à plaisir; car il n'est point vrai qu'il faille des poids dans cette proportion pour rendre les sons dont il s'agit. Il faut, pour cela, des cordes tendues par un même poids, & dont les longueurs soient dans ces raports; & quant aux poids apliqués à la même corde, ils devraient être réciproquement comme leurs quarrés. Il faudrait un poids quadruple pour former l'octave en haut; pour la quinte il devrait être les $\frac{9}{4}$, & pour la quarte les $\frac{16}{9}$.

Ce prétendu procédé de Pythagore avait péché contre le raisonement; car comme c'étaient des marteaux inégaux qui, choqués par l'enclume, rendaient des sons diférens, il était évident que ce devaient être des cordes de diférentes longueurs qu'il falait mettre en vibration (*a*).

On prétend qu'on dut à Pythagore l'usage d'endormir les souverains au son des instrumens, pour leur procurer un someil agréable (*b*). On dit qu'il composait des chants pour apaiser les passions violentes, comme un médecin compose une potion cordiale pour la guérison d'un malade. Ce grand Philosophe mourut de mort violente. Ayant chassé de son école plusieurs jeunes gens dont les mœurs étaient dépravées, ils mirent le feu à sa maison dans le tems qu'il était à donner ses leçons. Ses disciples & lui périrent dans les flâmes.

Ovide, dans le quinzieme livre de ses Métamorphoses, fait Numa

(*a*) Voyez le Dict. des Artistes, tome 2, p. 385.

(*b*) Il enseignait à ses disciples qu'il faut s'endormir & s'éveiller au son des instrumens.

Pompilius, disciple de Pythagore, sans avoir calculé que ce Philosophe avait vécu deux cent ans après Numa. Cicéron, dans sa quatrieme Tusculane, convient de cet anacronisme. Jamblique raporte, chapitre 25, ainsi que Boëce, livre 1, chap. 1, que Pythagore étant à Taurominium, rencontra pendant la nuit un jeune homme qui se désespérait à la porte de sa maîtresse, parcequ'un autre la possédait pendant qu'il lui donnait une sérénade, & le remit en son bon sens, en faisant changer de mode au joueur de flûte, & lui faisant employer la mesure spondaïque (*a*).

Suidas, Moine Grec, du onzieme siecle, sous l'empire d'Alexis Comnene, & plus ancien, selon quelques Auteurs, a fait un Dictionaire rempli de choses souvent infideles. Son *Lexicon* n'est qu'une compilation de plusieurs autres dictionaires. Quoique ce ne soit pas un ancien Auteur, il doit être compris parmi eux. Ses ouvrages ne renferment rien qui ne vienne d'eux.

Tatianius, Assyrien, vivait vers 170. Il a fait un discours, dans lequel il prétend que les Grecs n'ont rien inventé, & qu'ils tienent tout de ceux qu'ils appelent Barbares.

Théodore. Diogene Laërce fait mention de vingt grands personages qui ont porté ce nom. Le quatrieme était un Philosophe, habile Musicien, qui fit un livre intitulé : *Du moyen d'exercer la Voix.*

Théon, de Smyrne, éleve de Platon, florissait environ quatre cent ans avant J. C. Il a écrit sur la Musique, & nous avons son Traité, traduit par *Bouillaud.* Il nous aprend que Lassus d'Hermione, & le Pythagoricien Hyppase de Métapont, pour calculer les raports des consonances, s'étaient servis de deux vases semblables, & résonant à l'unisson; que laissant vuide l'un des deux, & remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un & de l'autre avait fait entendre la consonance de la quarte; que remplissant ensuite

(*a*) On avait élevé à Rome une statue à Pythagore, & une à Alcibiade, dans la place des Comices (Pline liv. 34, chap. 6) l'oracle d'Apollon Pythien, leur ayant ordonné d'en ériger une au plus brave & au plus sage des Grecs.

Apollo Pythius fortissimo Graïæ jussisse & alteri sapientissimo simulacra celebri loco dicari.

le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la percussion des deux avait produit la consonance de la quinte, puis de l'octave. On ne sait point quand il mourut; mais Athénée raporte ainsi son épitaphe.

« Le fameux Théon habite ce sépulcre. Sa flûte & son *monaule* (*a*) l'ont » fait admirer, sur-tout dans les scenes comiques. En devenant vieux, il » devint aveugle, mais son esprit ne perdit point sa clarté. Il eut un fils » nommé *Scirpale*, qui joua supérieurement de la flûte, avec ses jeunes amis, » le charmant Batale, le parfait Pancale & le buveur Botale. Il célébra » la mort de son pere avec les chalumeaux de Phaon, & leurs chansons » invitent à l'aimer. Passant, dites, en déplorant cette mort, adieu » Théon ».

THÉOPHILE, Patriarche d'Antioche, cité par Athénée, livre 14, vivait vers l'an 173, & a écrit un ouvrage, où il dit : « La Musique est un trésor, » c'est une chose constante qu'elle se fait aimer de tous ceux qui la con- » naissent. Elle forme nos mœurs, quand elles ont de la rudesse, & adoucit » les esprits les plus sauvages ».

Il prétend prouver que la Musique fut inventée par Jubal, fils de Lamech, & que l'invention de cet art ne doit pas être raportée à Apollon ni à Orphée.

TIMOTHÉE, de Milet, a laissé dix-sept livres sur la Musique & un recueil de poésies lyriques. Il ne nous reste de ses ouvrages que quelques vers raportés par les Historiens. (*Voyez* son article parmi les Musiciens Grecs).

XANTHUS, né à Athènes, fut auteur de quelques ouvrages sur la Musique; mais nous ne les avons plus.

XÉNORATE, fils d'Athagénor, né à Calcédoine, éleve de Platon, qu'il suivit en Sicile, se servait de la Musique pour enseigner la Philosophie. Il fut envoyé en ambassade par les Athéniens, vers Philippe de Macédoine & vers Antipater. Xénocrate réservait au silence une heure de chaque jour. Il mourut âgé de quatre-vingt-un ans, s'étant blessé à la tête pendant la nuit contre un vaisseau de cuivre, vers l'an 337 avant J. C. Eudamidas le Lacédémonien, se trouvant un jour à l'Académie, & voyant Xénocrate fort âgé, qui étudiait la Philosophie, demanda qui était ce vieillard; » c'est un sage, lui dit-on,

(*a*) Instrument grec.

» qui cherche la vertu ; & quand en usera-t-il, répondit Eudamidas, s'il la » cherche encore »? Selon Plutarque, il employait le son des instrumens pour guérir les maniaques.

Xénophile, Philosophe Pythagoricien, né à Chalcis, vécut cent cinq ans, sans la moindre incommodité, selon Valere-Maxime, & fut un Musicien célebre en théorie & en pratique. Il écrivit plusieurs ouvrages sur la Musique. Pline en parle, livre 7.

§. 2. AUTEURS ROMAINS.

Qui ont écrit sur la Musique, ou parlé des Musiciens.

Alexandre, surnommé *Polyhistor*, fut esclave de Cornelius Lentulus, du tems de Sylla. Il périt dans l'embrâsement d'une maison. Sa femme, aprenant sa mort, s'étrangla de désespoir. Plutarque cite de lui un ouvrage sur la Musique, dans lequel il traite des Musiciens Phrygiens.

Aulugelle florissait sous Antonin le Pieux & Adrien, & nous a laissé ses Nuits attiques, qui sont fort estimées.

Il vivait peu de tems après la mort de Plutarque, & écrivit plusieurs ouvrages sur la Musique.

Il était Philosophe, homme de lettres & grammairien, issu d'une famille consulaire. Il se lia d'amitié, à Athènes, avec le célebre Hérode Atticus ; & ce fut dans les conversations qu'il eut avec lui, qu'il recueillit la plus grande partie de ce qu'il nous a conservé.

Il a appelé ses Comentaires *Nuits attiques*, parcequ'il les rédigeait presque toujours pendant la nuit, & qu'alors il était à Athènes, ou dans une petite maison qu'il avait louée aux portes de cette ville. La mort le surprit au commencement du regne de Marc-Aurele, pendant qu'il finissait le vingtieme livre de ses Comentaires : le huitieme est entiérement perdu, excepté les titres des chapitres. Nous avons les dix-neuf autres.

Boece (*Anicius-Manlius-Torquatus-Severinus-Boëthius*), d'une des plus illustres familles consulaires de Rome, vivait du tems de l'empereur Zénon, vers la fin du cinquieme siecle. Il naquit à Rome en 470, la même année que Martianus Capella. Il fut consul en 487 & en 510, & fut premier

ministre de Théodoric, roi des Gots, qui l'exila, & qui lui fit ensuite trancher la tête. Il composa dans sa prison les cinq livres de la *Consolation*. C'est son ouvrage le plus célebre.

On a de lui un ouvrage sur la Musique, divisé en quatre livres.

Sa femme *Helpis* excellait en poésie; & ses deux fils, Boëce & Symmaque, furent aussi consuls.

CASSIODORE, né vers 470, d'une famille illustre, à Squillace, ville de Calabre, fut élévé aux premieres dignités par Odoacre, roi des Herules, & par Théodoric, roi des Gots, dont il fut précepteur & chancelier; il fut consul en 514, & conserva son crédit sous Athalaric & sous Vitigès. A l'age de soixante-dix ans, il se retira dans le monastere de Viviers, à l'extrémité de la Calabre, & le gouverna pendant plus de vingt ans.

Il a fait plusieurs Traités sur la Musique, & mourut en 562. Ce qu'il a écrit sur cet art, n'est qu'un résumé des ouvrages de ses prédécesseurs.

(*a*) CICÉRON (*Marcus Tullus*). Helvia, mere de Cicéron, était de la famille des Helviens, dont sortait Cinna. Son pere étant d'une santé fort infirme, passa, selon Dion, presque toute sa vie à sa maison de campagne d'Arpinum, dans l'étude des lettres. Cicéron avait quarante-trois ans quand il le perdit.

Il faut également rejeter son origine, que l'on raporte à Tullus Attius (*b*), roi des Volsques, & la fable que l'on débita, qu'il avait été élevé dans la boutique d'un foulon. Il ne faut pas croire davantage l'étymologie de son nom, attribuée à une excrescence de chair qu'il avait sur le nez, & qui ressemblait à un pois, puisque son pere & son grand-pere portaient le nom de Cicéron. Cicéron naquit à Arpinum le 3 de Janvier l'an de Rome 647, avant J. C. 105.

Il fut dès sa plus grande jeunesse amoureux des sciences, & ne dédaigna aucun genre de littérature & d'érudition. Son génie le porta d'abord à la poésie. Son premier poëme, *Pontius Glaucus*, existait encore du tems de Plutarque. Sa grande réputation pour l'éloquence dure encore aujourd'hui dans toute son étendue; mais celle de sa poésie est entiérement tombée, &

(*a*) Quoique la vie de cet homme illustre apartiene à l'histoire, il a tant parlé de la Musique dans ses ouvrages, que nous n'avons pu nous refuser de tracer les principaux événemens de sa vie.

(*b*) *Voyez* Silius Italicus.

n'a pu se soutenir contre celle de Virgile, Horace, Ovide, &c. Il est vrai que nous ne pouvons plus la juger, puisqu'il ne nous reste qu'un fragment de quinze vers de son poëme de Marius, un autre de soixante vers du poëme sur son Consulat, & des fragmens de cinq cent soixante vers environ du poëme d'Aratus. Cependant Plutarque l'appele le premier des Orateurs & le plus excellent des Poëtes.

Il commença par porter les armes sous Sylla, dans la guerre des Marses.

L'an 673 de Rome, Sylla ayant fait tuer Roscius & mettre son bien à l'encan, son fils, au désespoir de perdre son pere & de se voir dépouillé de ses biens (*a*), ne pouvant trouver un défenseur, par la crainte qu'inspirait le seul nom de Sylla, s'adressa à Cicéron, âgé alors de vingt-six ans, qui se chargea courageusement de sa cause, & eut le succès le plus éclatant, mais voyagea ensuite en Grece, pour se mettre à couvert du ressentiment de Sylla, & demeura à Athènes jusqu'à ce qu'il reçut des nouveles de sa mort.

Il partit alors pour l'Asie & pour Rhodes, où il étudia sous le rhéteur Apollonius Molon. On dit que ce Rhéteur n'entendant pas le latin, pria Cicéron de composer & de haranguer en grec; ce qu'il fit avec le plus grand succès. Ses auditeurs ravis le comblaient de louanges; mais Apollonius ne donnait aucune marque de satisfaction & demeurait pensif, sans dire une seule parole. Cicéron témoignant la peine que cela lui faisait, Apollonius lui dit tout haut : « Cicéron, je vous loue & je vous admire; mais » je déplore le malheur de la Grèce, voyant que les seuls avantages qui » nous restaient, l'érudition & l'éloquence vont, par votre moyen, être » transportés aux Romains ».

De retour à Rome (*b*), il se conduisit avec beaucoup de réserve, & se livra entiérement au Barreau, où il aquit très promptement la plus grande réputation.

Deux ans après, il fut élu Questeur en Sicile, & s'y fit aimer plus qu'aucun de ses prédécesseurs.

Ce fut à son retour qu'il se chargea de la fameuse accusation contre Verrès, & le fit condamner à l'amende & à la restitution de tout ce qu'il

(*a*) Ils montaient à une somme de deux cens cinquante talens, c'est-à-dire 750,000 liv. & Sylla les avait fait adjuger à Chrisogonus son affranchi, pour la somme de 2009 dragmes, c'est-à-dire pour 1000 liv.

(*b*) L'an de Rome 676, Il avait alors vingt-neuf ans.

avait volé. Les Siciliens voulurent en vain lui témoigner leur reconnaissance, il n'accepta que leurs remercimens.

Cicéron avait une belle maison de campagne près d'Arpinum, & une autre près de Pompéïa. Sa femme Térentia lui avait aporté en dot environ 60000 livres, & il eut une succession, dont il retira près de 90000 livres. Voilà ce qui composait sa fortune, & avec quoi il vécut sagement & noblement, avec un petit nombre de gens de lettres, qu'il regardait comme ses amis. Il abandonna à son frere Quintus la maison paternelle, & alla loger près du Mont Palatin, pour être plus près de ceux qui avaient affaire à lui. Il avait (*a*) quarante ans, lorsqu'il obtint la préture, & se conduisit avec la plus grande intégrité.

Trois ans après, il fut préféré à Catilina pour le consulat; & ce fut l'année d'ensuite qu'il découvrit cette fameuse conjuration, si bien écrite par Sallufte, & qu'il fut le sauveur de Rome, en faisant périr Catilina & ses complices. Le jour qu'il remit le consulat, Caton lui donna publiquement le titre de pere de la patrie, qui lui fut confirmé par le peuple.

Métellus Nepos lui ayant reproché qu'il avait fait mourir plus de gens en les accusant, qu'il n'en avait sauvé en les défendant; « je l'avoue, dit Cicéron, » car il y a en moi encore plus de bonne foi & de vérité que d'éloquence ».

Ce fut à l'âge de quarante-neuf ans (*b*) que Clodius, tribun du peuple, parvint à obliger Cicéron d'abandonner Rome. Il se retira en Sicile, & aussi-tôt qu'il fut parti, Clodius le fit condamner au banissement, & fit afficher qu'il était défendu à tout Romain de lui donner le feu & l'eau. Le préteur de Sicile lui fit dire de sortir de la province, ne pouvant l'y laisser, sans désobéir au sénat.

Ce célebre fugitif alla à Brindes, & se rendit à Dyrrachium, où un tremblement de terre marqua son arivée. Clodius, implacable dans sa haine, fit brûler les maisons que Cicéron avait à Rome & à la campagne, & fit mettre tous ses biens à l'encan; mais personne ne se présenta pour les acheter. L'année suivante (*c*), l'insolence de Clodius parvint à un tel point, que Pompée le chassa de son tribunal, & fit rappeler Cicéron.

Ce grand homme revint au bout de seize mois, & toutes les villes des

(*a*) L'an de Rome 685.

(*b*) L'an de Rome 695.

(*c*) L'an de Rome 796.

environs de son passage en eurent une si grande joie, qu'elles sortaient au devant de lui, de sorte qu'il dit lui-même, « que toute l'Italie l'avait porté » sur ses épaules dans Rome ».

Ce fut sans doute le plus beau jour de sa vie. Le sénat alla le recevoir au-delà des murs de la ville.

Quelque tems après, Milon tua Clodius, & chargea Cicéron de sa défense; mais il ne put l'empêcher d'être condamné au banissement.

Cicéron était dans sa cinquante-sixieme année, lorsque la Cilicie lui étant échue, il partit pour y commander les troupes Romaines. Il s'y conduisit de maniere que tout y vécut dans la paix & dans l'union.

A son retour de son gouvernement, il passa à Rhodes & à Athènes, où il jouit de l'admiration que la Grece avait pour lui. Il ariva à Rome dans le moment le plus critique. C'était celui où il falait se déclarer du parti de César ou de celui de Pompée, & son embaras fut extrême.

Cependant dès que César fut parti pour l'Espagne, il s'embarqua, pour aller joindre Pompée (*a*). Il ne put se trouver à la journée de Pharsale, étant alors malade. Après cette funeste bataille, il se retira à Brindes, d'où il se mit en chemin pour aller au devant de César, qui était à Tarente. Du plus loin que César l'aperçut, il devança sa troupe, descendit de cheval, le salua & marcha long-tems, s'entrenant seul avec lui. Depuis ce moment, il continua à l'honorer, & à le combler de caresses.

Cicéron voyant le gouvernement changé en monarchie, se retira absolument des affaires, & donna tout son tems aux jeunes gens qui voulaient aprendre la philosophie.

A soixante-deux ans, il répudia sa femme Terentia (*b*), épousa Publilia, fille de Publilius; & peu de tems après, il perdit Tullie sa fille bien aimée, qui avait épousé Lentulus après la mort de Pison son premier mari. Elle mourut en couches.

Après l'assassinat de César, où il n'eut aucune part, il engagea le sénat à publier une amnistie pour tous les meurtriers; par-là, il s'atira la haine d'Antoine, qui jura sa mort; & le sceau de sa réconciliation avec Auguste, fut la proscription de Cicéron.

Dès que le malheureux Orateur sut que sa tête était mise à prix, il partit

(*a*) L'an de Rome 604.

(*b*) Saluste l'épousa, & Pline (liv. 7, chap. 48) nous assure qu'elle vécut cent dix-sept ans.

de Tusculum, avec son frere Quintus; & son premier dessein fut de gagner Astyre, maison de campagne qu'il avait à Bayes, & de s'y embarquer pour aller joindre Brutus en Macédoine; mais, toujours dans l'incertitude sur le parti qu'il devait prendre, il voulut ensuite aller à Gaëte, où il avait aussi une maison. Bientôt tourmenté par ses craintes, il reprit le chemin de Naples, & se mit dans une litiere. A peine était-il parti, qu'Hérennius Centurion & Popilius, capitaine de mille hommes, le même qui avait été défendu autrefois par Cicéron, ariverent, envoyés par Antoine pour l'assassiner. Apercevant la litiere qui prenait le chemin de la mer, ils y coururent aussi-tôt. Cicéron qui entendit le bruit qu'ils faisaient, commanda à ses porteurs d'arêter; puis regardant fixément ses meurtriers, il leur tendit le cou, & Hérennius lui coupa la tête & les mains, avec lesquelles il avait écrit les Philippiques. Lorsqu'on aporta ce cruel présent à Antoine, Fulvie, sa femme, prit cette tête, & en perça la langue avec un poinçon d'or, pour se venger de tout ce qu'elle avait dit contre son mari. Ainsi mourut ce grand homme, le 8 de Décembre de l'an de Rome 710, âgé de soixante-trois ans onze mois & cinq jours.

Auguste allant un jour voir un de ses petits-fils, ce jeune homme lisait un ouvrage de Cicéron, qu'il voulut aussi-tôt cacher sous sa robe. Auguste s'en apperçut, prit le livre, en lut plusieurs morceaux; & le rendant ensuite, lui dit : *Voilà un savant homme, mon fils, & qui aimait bien sa patrie.*

Dès qu'il eut achevé la défaite d'Antoine, il prit pour collegue à sa place, dans le consulat, le fils de Cicéron; & ce fut alors que le sénat ordonna que les statues d'Antoine seraient abatues.

Cicéron avait la taille haute, mais mince, le cou fort long, le visage mâle, les traits réguliers, l'air si ouvert & si serein, qu'il inspirait la tendresse & le respect. Son tempérament était naturelement faible, mais fortifié par la frugalité. Pere indulgent, ami zélé & sincere, maître sensible & généreux, son esprit était naturelement porté à l'enjouement & même à la raillerie. Démosthene fut son modele; il n'eut jamais son énergie; mais Démosthene n'a point son agrément ni la douceur de son éloquence (*a*). La gloire fut l'objet de toutes ses actions, & la louange, celui de tous ses desirs. On ne peut lui reprocher qu'un peu trop de vanité, & pas assez de force d'esprit dans plusieurs ocasions intéressantes de sa vie.

(*a*) O Cicéron, dit un Auteur ancien, Démosthène t'a ravi la gloire d'être le premier Orateur, & tu lui ôtes celle d'être l'unique.

Macrobe vivait ſur la fin du quatrieme ſiecle. On prétend qu'il naquit à Parme, quoiqu'il aſſure lui-même qu'il n'était pas né dans un pays où l'on parlât latin. Il fut officier de la chambre de Théodoſe & fort aimé de ce prince.

Il nous reſte de lui pluſieurs ouvrages eſtimés; entr'autres, les *Saturnales* & le *Songe de Scipion*, qu'il a écrit en grec, & où l'on trouve pluſieurs bonnes choſes ſur la Muſique. *Pontanus* & *Meurſius* l'ont orné de notes ſavantes.

Pline l'ancien, né à Véronne, vivait dans le premier ſiecle. Il porta les armes avec diſtinction, devint enſuite augure, puis intendant en Eſpagne, & trouva par-tout le tems de ſe livrer à l'étude. Son Hiſtoire naturelle, en trente-ſept livres, eſt, malgré les inutilités dont elle eſt remplie, un des ouvrages les plus importans qui nous reſtent de l'antiquité. M. Poinſinet de Sivry vient de nous en donner une excélente traduction, remplie des notes les plus curieuſes.

Pline commandait la flote des Romains à Miſene, dans l'année 79 de J. C. lors de cette fameuſe éruption du Véſuve qui couvrit Herculanum, Pompeïa & pluſieurs autres villes. Ayant quité ſa flote pour s'aprocher du volcan, afin d'obſerver ſes effets le plus qu'il lui ſerait poſſible, il fut étouffé par des vapeurs ſulfureuſes près du village de Rétine; & quelques jours après, on retrouva ſon corps dans la poſition d'un homme qui dort. Son neveu, Pline le jeune, fut un des hommes les plus aimables de ſon ſiecle, favori de Trajan & digne de l'être. Il nous a laiſſé des lettres charmantes & un panégyrique de ce prince, qui eſt un des morceaux les plus eſtimés en ce genre.

Valere Maxime, né à Rome, ſortait de la famille des Valere par ſon pere, & de Fabien, par ſa mere. Il ſervit d'abord ſous Sextus Pompée, & enſuite ſe livra tout entier aux lettres. Il écrivit l'hiſtoire des grands hommes en neuf livres, qu'il dédia à Tibere.

On ignore le tems de ſa mort, mais il était probablement fort vieux.

Ses ouvrages ſeraient perdus ſans Népotien d'Afrique, qui en a fait l'abrégé; & c'eſt tout ce qui nous en reſte.

Il écrivit auſſi ſur la Muſique.

Vitruve, célebre Architecte, vivait du tems d'Auguſte, & était né à Vérone. C'eſt l'Auteur Romain qui a le mieux écrit ſur la Muſique.

CHAPITRE IV.

Compositeurs Italiens.

Adolfati (N. N.), Éleve de Balthasar Galuppi, surnommé *Buranello*, a composé quelques pieces de théatre avec succès. Il fit à Gênes en 1750 un essai de mesure à deux tems inégaux, l'un composé de deux notes & l'autre de trois. Cet essai fut exécuté à grand orchestre dans l'air : *se la sorte mi condanna* de son opéra d'*Arianne*. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi; mais l'exemple n'a pas été suivi. Rousseau raporte ce fait dans son Dictionaire de Musique. Mais Adolfati n'est pas l'inventeur de cet effet; il l'avait imité du grand Marcello, comme on le peut voir à son article.

Agostini (Le Chevalier Pierre-Simon), Romain, a été compositeur au service de la cour de Parme. En 1680, il donna à Venise, *Il Ratto delle Sabine.*

Agostini (Paul), de Vallerano, Maître de la chapelle de saint Pierre à Rome, Éleve de Jean Bernardin Nanini, succéda dans cet emploi à François Soriano. Le *Spiritoso* & le *Vivace* étaient ce qu'il faisait le mieux. Ses belles compositions à huit voix pour l'Église servent d'exemples dans ce genre. Il vivait vers 1660, & mourut dans un âge avancé. On a plusieurs livres de sa Musique d'Église imprimés.

Albergati (Le Comte Pyrrus), d'une illustre maison de Bologne, amateur & compositeur de Musique fort estimé. On a de lui quelques opéra : entre autres *Gli amici*, paroles du célebre Martelli, & *Il Principe Selvaggio*, drame de Silvani, tous les deux donnés à Bologne, le premier en 1699; le second en 1712.

Alberti (Dominique), Vénitien, amateur, éleve de Biffi & de Lotti. Il alla en Espagne, en qualité de Page d'un Ambassadeur de Venise; & il y étonna, par sa maniere de chanter, le célebre Farinelli, qui se réjouissait de ce qu'Alberti n'était qu'un amateur : car, disait-il, *j'aurais en lui un*

rival trop redoutable. Il passa à Rome avec le Marquis Molinari, où il se perfectionna pour le chant & pour le clavecin. Il mit en Musique, à Venise, l'*Endimione*, charmant morceau de poésie de Metastase, l'an 1737; & quelque tems après, *la Galatea* du même. Ces deux ouvrages sont très estimés : la composition en est fort agréable & pleine de sentiment. Tous les Professeurs se souviennent de lui avec entousiasme : rien ne peut égaler les grâces de son chant; & en préludant sur le clavecin, il charmait une nombreuse assemblée pendant des nuits entieres. Pendant qu'il demeurait à Rome, il se promenait la nuit dans les rues en chantant, & il était toujours suivi d'une foule d'amateurs qui l'aplaudissaient sans cesse. Il y mourut fort jeune & très regretté. Il a composé trente-six Sonates, qu'on n'a pu parvenir encore à retirer des mains d'un particulier de Milan, qui en est le seul possesseur. On les dit superbes & d'un genre neuf.

Albinoni (Thomas), Vénitien, habile Compositeur, mais manquant d'aisance dans son style, au jugement des habiles maîtres. Malgré cela, il a donné un nombre prodigieux d'Opéra, & il réussissait mieux dans ce genre, que dans celui de la Musique d'Église. Il jouait du violon & chantait avec beaucoup de grâces. Voici par ordre chronologique le catalogue de ses Opéra. Ils ont été presque tous faits & représentés à Venise.

1694, *Zenobia, Regina de' Palmireni.* 1695, *il Prodigio dell' Innocenza*. 1696, *Zenone, imperator d'Oriente.* 1697, *Tigrane, Rè d'Armenia*, de Corradi. 1697, *Radamisto*, de Marchi. 1698, *Primislas I, Rè di Boemia*, de Corradi. 1701, *Diomede punito dà Alcide*, par Aureli. 1701, *L'Inganno innocente*, par Silvani. 1707, *La Fede trà gl'Inganni.* 1708, *Astarto*, paroles d'Apostolo Zeno, Poëte de la Cour de Vienne, & du Comte Pariati, qui a souvent travaillé avec lui aux opéra de la cour. 1709, *il Tradimento tradito*, de Silvani. 1709, *Ciro*, du Comte Pariati. 1709, *l'Ingratitudine castigata*, de Silvani. 1709, *il Tiranno Eroe*, de Begeran. 1701, *il Giustino*, du même, à Bologne. 1712, *Gare generose*, de Zaniboni. 1714, *Eumene*, de Salvi. 1715, *il Meleagro.* 1715, *Amor di Figlio non conosciuto*, paroles de Mathieu Lalli, dont les drames sont souvent un assemblage monstrueux de grandes beautés & d'extravagances. 1718, *Cléomene.* 1722, *Eccessi della Gelosia*, de Lalli. 1723, *Ermengarda*, de Lucchini. 1723, *Eumene*, de Zeno. 1724, *Laodice.* 1724, *Antigono Tutore.* Jean Porta eut part à la

composition de la Musique. 1724, *Scipione nelle Spagne*, de Zeno. 1725, *Didone abbandonata*, de l'Abbé Metastase. C'est son premier Opéra donné à Venise. 1725, *Alcina delusa dà Ruggero.* 1726, *il Trionfo d'Armida.* 1727, *l'inconstanza Schernita.* 1728, *la Griselda*, de Zeno. 1729, *il Concilio dei Pianeti*, sérénade donnée à Venise pour la naissance de M. le Dauphin. 1729, *l'Infedeltà delusa*, à Vicence. 1729, *Due Rivali in amore*, d'Aureli. 1730, *Statira*, de Zeno & Pariati. 1730, *Gli Stratagemmi amorosi.* 1730, *Elenia*, par Madame Gozzi Bergalli. 1732, *Ardelinda*, de Vetturi. 1732, *Arte in gara con l'arte.* 1732, *Avvenimenti di Ruggero*, par Marchi. 1734, *Candalide*, de Vetturi. 1741, *Artamene*, par la même.

Aldovrandini ou Aldrovandini (Joseph), de Bologne. On a de lui les ouvrages suivans.

1696, *Dafni*, à Bologne. 1696, *Gl'Inganni amorosi scoperti in villa*, à Bologne. 1699, *Amor torna in 5 al 50; ovvero Nozz'dlà Flippa, e d'Bedett*, piece comique dans le jargon du Paysan Boulonois, par Monti. 1699, *la Fortezza al Cimento*, de Silvani. 1700, *le Due Auguste*, à Bologne. 1704, *Pirro*, par Apostolo Zeno, à Venise. 1711, *I Trè al Soglio*, par Stampiglia, le meilleur parmi les Poëtes dramatiques qui ont précédé Zeno & Metastase.

Alessandri (Felix), Romain, bon compositeur moderne, de l'École Napolitaine. Il a passé fort jeune à Turin, & y a demeuré deux ans au service du théatre; ensuite il en a resté quatre à Paris, & a eu beaucoup de succès au Concert spirituel. Appelé depuis à Londres, il y a composé quelques opéra qui ont réussi. Son style naturel & une certaine facilité dans ses idées ont fait sa réputation. Il est auteur des opéra comiques suivans.

En 1767, *il Matrimonio per concorso.* 1775, *la Sposa Persiana.* 1775, *la Novità & la Contadina in corte*, en société avec Sacchini.

Alessandri (Janvier d'), Napolitain, a mis en Musique l'*Ottone* de Salvi, à Venise en 1740. On y reconnaît la bonne école.

Allegri (Grégoire), vieux maître de l'École Romaine, Auteur d'un *Miserere*, qu'il est défendu de laisser copier, sous peine d'excommunication; peine qui n'a pas empêché qu'on le copiât, mais qui prouve le cas qu'on en faisait.

Amadori (Joseph), chef des Compositeurs de l'École Romaine dans le même tems que Porpora, Leo & Vinci étaient les chefs de la Napolitaine. Il était éleve du fameux Bernacchi. On a de lui le Martyre de saint Adrien, Oratoire, donné à Rome en 1702.

Anfossi (Pascal), Napolitain, un des plus grands compositeurs modernes, & qui l'aurait été dans tous les tems. Riche des plus beaux dons de la nature, tels que le feu, la grâce, la gaîté, il y joint tous les agrémens & les secours qu'une profonde étude de l'art lui procurent. Ses ouvrages ont maintenant la grande vogue sur les théatres italiens, & obtiennent des aplaudissemens universels. On ne peut lui reprocher que de s'emparer des idées des autres, & sur-tout de celles de *Piccini* son maître. Ses succès prodigieux à Rome, quelques mérités qu'ils soient, ont été dûs en partie à la cabale de *Pietro della cella amara*, ami de *Sacchini*, qui aime infiniment *Anfossi*. Dans la Musique de ses opéra sérieux, l'expression étant gênée par une quantité de préjugés reçus, on y admire l'homme savant dans le beau contraste des parties instrumentales, l'homme de goût dans la mélodie simple & noble, & l'homme sensible, dans l'expression du sentiment. Ses récitatifs obligés se font toujours remarquer par des traits neufs & hardis; mais c'est dans la Musique des opéra-comiques qu'il déploie toute la richesse de ses talens. Rien de si varié, de si agréable, que la quantité de ses motifs toujours naturels & mélodieux. Il a cependant le défaut d'éblouir le spectateur par trop de bruit. On trouve toujours des idées originales & agréables dans les finales de ses opéra-comiques. Ce sont, comme on sait, des morceaux de scene entiérement chantés, à quatre ou sept & même huit parties qui terminent chaque acte; celles d'*Anfossi* sont comparables à tout ce qu'il y a de plus beau dans ce genre.

Anfossi est maître de Musique au conservatoire des filles, dit l'*Ospitaletto*, à Venise, & y a composé de très beaux morceaux de Musique sainte, entr'autres, un *Salve Regina*; un oratoire intitulé, *Noe Sacrificium*, &c. Il est d'un âge à nous faire espérer encore d'autres chefs-d'œuvre. Nous donnons ici une note chronologique de la plus grande partie de ses opéra.

1769, *Cajo Mario*, à Venise. 1773, *l'incognita Perseguitata*, à Rome. 1774, *Lucio Silla*, à Venise. 1774, *il Geloso in Cimento*. 1775, *l'Olimpiade*, de Metastase. 1775, *la Contadina incivilita*. 1775, *l'Avaro*. 1776, *Isabella*,

e Rodrigo, ou la Costanza in amore. Les deux finales de cet opéra sont des chefs-d'œuvre d'expression & d'harmonie. 1776, *la Pescatrice fedele.* 1778, *il Curioso indiscreto.* 1778, *lo Sposo disperato.* 1778, *Cleopatra*, à Milan.

Apolloni (Salvator), Vénitien, était barbier & assez mauvais joueur de violon : un goût naturel pour la Musique le rendit compositeur, à l'aide de son instrument. Il devint fameux dans le genre des chansons, qu'on appele *Barcaroles* (parcequ'on les chante dans les barques & bateaux). Il osa même traiter de grands sujets, & y eut assez de succès. Il fit en 1727, *Fama dell' onore, della virtu*, &c. En 1732, *Metamorfosi odiamorose.* 1739, *il Pastor fido*, à Venise : mauvaise piece bien différente de celle du célebre Guarini, qui a le même titre.

Araya (François), Napolitain, a été le maître de Musique Italien, appelé au service de la cour de Russie. Il s'y fit tellement estimer, qu'après quelques années, il fut fait conseiller de la cour. Avant d'y aller, il avait donné en Italie plusieurs pieces; entr'autres : en 1730, *Berenice*, à Pratolino, maison de plaisance des grands Ducs de Toscane, près de Florence. Il avait du goût & de la grâce dans son style.

Arena (Joseph d'), Napolitain, habile compositeur, dont le style a beaucoup de brillant, si ce mot peut rendre le *brio* des Italiens. En 1741, il mit en Musique *Tigrane*, drame de Goldoni, au grand théatre de saint Jean Chrysostôme à Venise.

Aresti (Florien), de Bologne, ancien compositeur peu connu. Les maîtres de son école en parlent avec éloge. On sait qu'il a mis en Musique les pieces suivantes.

1710, *Crisippo*, de Braccioli, à Ferrare. 1710, *Enigma disciolto*, à Bologne. 1712, *Costanza in cimento colla crudeltà*, à Venise. 1716, *il Trionfo di Pallade in Arcadia*, à Bologne.

Ariosti (Le Pere Attilius), Religieux Servite, homme de mérite, & en grande réputation chez les maîtres de l'art. Il est, comme la plupart des compositeurs Moines, beaucoup plus savant qu'agréable. Ce n'est pas qu'on prétende adopter le préjugé de croire qu'en Musique la science diminue le

goût : lorſque cela arrive, il vaut mieux ſuppoſer que le goût n'exiſtait pas. Les ouvrages les plus connus du Pere Arioſti, ſont :

En 1696, l'Acte troiſieme de Daphnis, piece d'Apoſtolo Zeno. En 1697, *Eriſile*, par Neri, à Veniſe. En 1706, *Nabuchodonoſor*, Oratoire, à Vienne. En 1706, *la più glorioſa fatica d'Ercole*, à Bologne. En 1708, *Amor trà nemici*, paroles de Bernardoni, à Vienne.

Arrigoni (Charles), fameux joueur de luth, voyagea beaucoup. Il demeura quelque tems à Vienne, où il donna en 1738 l'*Eſter*, compoſition dramatique de Metaſtaſe.

Astaritta (Janvier), Napolitain, très agréable compoſiteur moderne. Il y a beaucoup de naturel dans ſon ſtyle; ce qui fait qu'il eſt plus aimé du parterre qu'eſtimé des grands connaiſſeurs. Parmi les rondeaux en vogue, celui qui commence ainſi :

Come Laſciar poſs'io
L'anima mia che adoro ? &c.

Tient une des premieres places.

Aſtaritta a réuſſi particuliérement dans les opéra-comiques.

Voici les titres des ouvrages que nous connaiſſons de lui.

1772, *La conteſſa di Bimbinpoli.* 1772, *Li Viſionari.* 1773, *Finezzè d'Amore, o la farſa non ſi fà, ma ſi prova. La Conteſina.* 1774, *il Principe Spocondriaco.* 1774, *il Marito, che non hà moglie.* 1775, *la Critica téatrale.* 1775, *il Mondo della Luna*, du célebre Charles Goldoni, le meilleur Poëte comique de l'Italie. 1777, *la Dama imaginaria.* 1777, *l'Iſola di Bengodi*, par Goldoni. 1777, *Armida.*

Bacci (Pierre-Jacques) de Pérouſe. Il eſt connu par ſon *Abigail*, drame repréſenté à *Citta della Pieve*, l'an 1691.

Badia (Charles-Auguſtin). Il était au commencement du ſiecle au ſervice de la cour de Vienne, & y avait beaucoup de réputation. Voici les pieces qu'il a compoſé.

1699, *Narciſo*, paroles de Lemene aſſez bon Poëte, piece donnée à Luxembourg près de Vienne. 1699, *la Ninfa Appollo*, auſſi de Lemene,

à Vienne. 1700, *la Corte céleste*, &c. Oratoire pour la fête de sainte Catherine. 1702, *Amore vuol Somiglianza*, paroles de Bernardoni. 1702, un Oratoire pour la fête de Noël, à Venise. 1720, *Gesù nel Prestorio*, Oratoire. 1730, *il Profeta Elia*, Oratoire.

BALDASSARRI (Pierre), Romain. Un oratoire, qu'il composa à Brescia l'an 1709, intitulé : *Applausi eterni dell' amore manifestati nel tempo*, le fit estimer des connoisseurs.

BALLAROTTI (François.) Ce qui doit donner une idée du mérite de cet Auteur, c'est qu'il composa la Musique d'*Alciade o violenza d'amore*, conjointement avec deux des plus grands maîtres de son tems, Charles-François Pollarolo & François Gasparini, en 1699, à Venise. Dans l'opéra d'*Ariovisto* donné à Milan en 1709, le troisieme acte est de Ballarotti.

BASILI (Dom François), de Pérouse, très-estimable Compositeur, florissait à la fin du dernier siecle. Nous avons de lui un Drame pour le jour de la fête de sainte Cécile, donné à Pérouse en 1696.

BASSANI (Jérôme), Vénitien, bon maître qui avait une grande facilité dans la pratique la plus sévere du contre-point. Il excellait à montrer à chanter. Aussi a-t-il beaucoup contribué à établir la mode d'aprendre la Musique. Parmi ses opéra, le *Bertoldo* qu'il donna à Venise en 1718, & *l'Amor per forza*, dans la même ville, en 1721, sont les meilleurs.

BASSANI (Jean-Baptiste) de Padoue. Dans les ouvrages sur les opéra mis en Musique, on parle de lui avec grande distinction. Voici les siens rangés chronologiquement.

1684, *Falaride, Tiranno d'Agrigento*, à Venise. 1684, *Amorosa preda di Paride*, à Bologne. 1685, *Alarico, Rè de' Goti*, à Ferrare. 1690, *Ginevra, Infanta di Scozia*, à Ferrare. 1696, *Il Conte di Bacheville*, à Pistoja. 1696, *La morte delusa*, à Ferrare.

BAZZANI (François-Marie), Maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance. En 1673, fit la Musique de l'*Inganno Triunfato*, piece que l'on trouve à Parme, & en 1680, *Il Pedante di Tarsia*, donné à Bologne.

BENEVOLI (Horace), Auteur & Compoſiteur très-diſtingué, a été long-tems Maître de chapelle à S. Pierre de Rome, où il eſt mort. Il était éleve de Jean Bernardin Nannini. On trouve dans une lettre de Liberati à Ovide Perſapeggi, un grand éloge de Benevoli, où l'on admire la profondeur de ſon génie pour l'harmonie; c'eſt pourquoi le Pere Paolucci, dans ſon livre des exemples de Muſique tirés des grands maîtres, avec notes & commentaires, propoſe pluſieurs morceaux de Benevoli à douze, à ſeize parties, comme des modeles dans ce genre de compoſition, qui exige la ſcience la plus exacte.

BERNABEI (Joſeph-Antoine), Maître de chapelle au ſervice de l'Electeur de Baviere, très-habile Profeſſeur, fort eſtimé du célebre Haſſe; ce qui ſeul vaut un éloge. Ses ouvrages ſont ſavans, & ſon ſtyle élégant. Il eſt mort en 1732, âgé de quatre-vingt-neuf ans. On a de lui des Meſſes imprimées à Vienne en 1710.

BERNASCONI (André) de Vérone. On trouve un goût ſingulier dans les ouvrages de ce maître, ſur-tout dans ſon chant. Il floriſſait en même tems que Haſſe; & ſes opéra furent preſqu'autant aplaudis que ceux du célebre Saxon. La fameuſe *Fauſtina* ſa femme préférait les airs de Bernaſconi à ceux de ſon mari. Bernaſconi a été long-tems au ſervice de la cour de Baviere, & eſt mort à Munich. Il a toujours traité de grands ſujets:

1741, *Aleſſandro Severo*, paroles d'Apoſtolo Zeno. 1741, *Didone abbandonata*, de Metaſtaſio. 1742, *Endimione*, cantate du même. 1743, *La Ninfa Apollo*, du même. 1744, *Il Temiſtocle*, de Metaſtaſio. 1745, *L'Antigono*, du même. 1753, *Salluſtia*, par Apoſtolo Zeno.

BERTALI (Antoine), ancien Compoſiteur & Maître de chapelle à la Cour Impériale. En 1661, il mit en Muſique à Vienne *gli amori d'Apollo con Clizia*, par Amalteo.

BERTONI (Ferdinand) de Salo, Maître de Muſique au conſervatoire des *Mendicanti* à Veniſe, n'eſt ni varié ni recherché, mais a beaucoup de grâce, & une *Morbidezza* dans ſa mélodie, qui charme & intéreſſe. Il a ſouvent joui des plus grands aplaudiſſemens.

Bertoni a mis en Musique l'*Orphée* de Calsabigi à Venise, & jamais ouvrage n'a eu plus de succès.

Ce célebre Compositeur a été demandé sept fois à Turin, ville où le spectacle est magnifique, & où l'on est le plus difficile sur le choix des Professeurs. Une rivalité d'école le fit mal accueillir à Rome; mais s'il ne fut pas bien traité dans le tems du carnaval, on lui fit réparation le carême suivant; car ses airs eurent la plus grande vogue, & firent les délices des Amateurs.

Nous joignons une note de ses opéra, & il s'en faut bien qu'elle soit complete.

1746, *Orazio Curiarzio*. 1746, *la Vedova accorta*. 1747, *Cajetto*, Drame représenté dans le palais *Labia*, à Venise. 1748, *Ipermestra*, de Metastasio. 1752, *le Pescatrici*, de Goldoni. 1753, *Ginevra*, de Salvi. 1754, *la Moda*. 1760, *le Vicende amorose*. 1761, *la Bella Girometta*, par l'Abbé Chiari. 1763, *Amore in Musica*. 1764, *Achille in Sciro*, de Metastasio. 1764, *l'Ingannatore ingannato*, par l'Abbé Chiari. 1765, *l'Olympiade*, de Metastasio. 1767, *Ezio*, du même. 1769, *l'Isola di Calipso*, Cantate, à Venise, au palais Rezzonico, devant l'Empereur Joseph II, exécutée par cent jeunes filles, tirées des quatre conservatoires; parmi les exécutans, il n'y avait d'autre homme que Bertoni.

1771, *Alessandro nell'indie*, de Metastasio. 1771, *l'Anello incantato*. 1772, *Andromaca*. 1776, *Orfeo*, par Calsabigi, & *Aristo è Temira*, par le Comte de Savioli de Bologne. 1777, *Telemaco è Euridice*. 1778, *Quinto Fabio*, de Padoue. Cet opéra a fait d'autant plus d'effet au Théâtre de Padoue, dans le tems de la foire, que les Vénitiens ordinairement bruyans & gais ne prennent que rarement intérêt aux pieces de Théâtre. Ils ont cependant écouté vingt représentations de ce bel ouvrage, avec la plus grande attention & le plus grand plaisir. Une partie de ce grand succès fut dû au célebre *Pacchierotti*, qui joua supérieurement le rôle de Fabius. Son intelligence & la finesse de son chant le mettent au premier rang des Chanteurs de ce siecle.

Bertoni est maintenant à Londres où il vient de donner l'Artaserse.

BERTONI (Ferdinand Turini dit). Voyez Turini.

Biego (Dom Paul) Vénitien. Il a joui de quelque réputation vers la fin du ſiecle paſſé. Il eſt Auteur de la Muſique des trois pieces ſuivantes. En 1680, *Ottone il grande*, par Silvani. En 1688, *Fortuna trà le diſgracie.* En 1689, *Pertinace.*

Biffi (Dom Antoine) Vénitien, Maître de chapelle à S. Marc & au conſervatoire des *Mendicanti*, fut un des plus habiles Profeſſeurs qui floriſſaient au commencement de ce ſiecle. Profond dans la théorie de ſon Art, il en a développé dans ſa Muſique d'Egliſe toute la nobleſſe & la majeſté. Son habileté a ſupléé à ſon défaut d'imagination; & ce maître ſert encore d'exemple aux grands Compoſiteurs de nos jours. Lorſqu'il était parvenu à trouver un *Motivo* heureux, il avait le talent de l'étendre & de le varier de telle maniere, qu'on ne ſe laſſait jamais de l'entendre répéter. Outre ſa Muſique d'Egliſe, il a compoſé quelques oratoires dramatiques Italiens, comme *Il figliuol prodigo*, par Ciallis, en 1704.

Bigaglia (Dom Diogenio) Religieux Bénédictin, Vénitien, s'eſt diſtingué au point que les maîtres allaient le conſulter, & faiſaient le plus grand cas de ſes conſeils. Il a ſur-tout excellé dans la Muſique propre aux concerts, & il a mis en Muſique pluſieurs cantates. On voit beaucoup de ſes ouvrages au monaſtere de S. George majeur.

Boniventi (Joſeph) Vénitien, Compoſiteur eſtimé.
1690, *Il gran Macedone.* 1691, *l'Almerinda.* 1691, *l'Almira.* 1702, *la Vittoria nella Conſtanza.* 1709, *l'Endimione*, de Mazzari. 1711, *Circe deluſa*, par Falier. 1707, *Armida al campo*, de Silvani. 1718, *la Virtù fra nemici.* 1719, *Arianna abbondonata.* 1721, *l'Inganno fortunato.* 1721, *Il Venceſlao*, à Turin. 1727, *Bertarido, Rè de' Longobardi.*

Bonno (Joſeph) Allemand de naiſſance, mais élevé en Italie, apprit la Muſique à Naples, & la profeſſa enſuite à la Cour de Vienne où il mourut. En 1740, il donna *San Paolo in Atene*, dont les paroles étaient de l'Abbé Paſquini, Poëte de cette même Cour. Sa maniere était d'une pureté remarquable.

Bononcini (Jean-Marie) de Modene, un des plus grands hommes de ſon art. Il a beaucoup travaillé pour la Cour de Vienne & pour celle

de Modene, où il a été longtems chef de l'orchestre. Il s'est fait une réputation que rien n'effacera jamais. Il la doit à la profondeur & à la solidité de ses connaissances. Nous avons de lui beaucoup de Musique imprimée; sçavoir: *il Musico pratico*, à Bologne, en 1673, *Duetti da camera*, à Bologne, 1691, &c. Son chant est des plus agréables, mais il exige une grande exécution. Voici quelques-uns des opéra qu'il a composés à Vienne.

1699, *la Fede pubblica*, par Cupeda. 1701, *Affetti piu grandi vinti dal piu giusto.* 1706, *Endimione*, de Lemene. 1708, *Mario fuggitivo*, de Stampiglia, bon Poëte dramatique au service de la même Cour. 1709, *Abdolonimo*, par Stampiglia. 1710, *Muzio Scevola.*

Bononcini (Marc-Antoine) frere du précédent, grand joueur de violoncelle, & fort habile Compositeur, mais inférieur à son frere. Il servit, comme lui, à la Cour de Vienne; & il est à présumer que Jean retoucha quelques-uns de ses ouvrages; car il n'eut plus de succès après la mort de son frere. Il était cependant très-habile Théoriste, & il a même laissé quelques traités imprimés qu'on estime. On a de lui plusieurs sonates pour le violoncelle qu'il fit, dit-on, connaître en France. Il fut réellement le premier qui fit chanter cet instrument, & en tira ce beau son qu'il est si rare d'entendre. Il est Auteur des Opéra suivans:

1698, *Camilla, Regina de Volsci*, par Stampiglia, à Venise. 1707, *Etearco*, par le même, à Vienne. 1707, *la Regina creduta Rè*, par Mathieu Noris, à Venise. 1709, *Decollazione di S. Gio. Battista*, à Vienne. 1710, *Tigrane, Rè d'Armenia*, à Vienne. 1710, *Cajo Gracco*, par Stampiglia. 1718, *Astianatte*, par Salvi, à Venise. 1729, une Cantate à Rome, la nuit de Noël.

Boretti (Jean-André) Romain, Maître de Musique de la Cour de Parme, vers la fin du dernier siecle. Sa réputation le fit rechercher dans les principales villes d'Italie, où il fit la Musique de plusieurs opéra serieux. On peut indiquer les suivans:

1666, *Zenobia*, de Noris. 1667, *Alessandro Amante*, de Cicognini. 1670, *Marcello in Siracusa*, de Noris. 1671, *Ercole in Tebe*, par Moniglia & Aureli. 1671, *Dario in Babilonia.* 1672, *Claudio Cesare*, par Aureli. 1673, *Domiziano*, de Noris.

Borghi (Jean Baptiste) Maître de chapelle de la cathédrale d'Orvieto, est du nombre des bons Professeurs modernes, encore plus estimé qu'applaudi, faute d'un certain naturel, si nécessaire en Musique, pour forcer les sufrages de la multitude. Cependant il a le rare mérite de l'originalité: son style n'est pas imité. Les maîtres, qui ne sont point toujours d'acord avec le public, l'estiment beaucoup plus que plusieurs autres favorisés plus que lui du parterre. On a de lui :

1768, *Alessandro in Armenia.* 1771, *Siroe*, de Metastasio. 1773, *Ricimero.* 1776, *la Donna instabile.* 1776, *l'Artaserse*, de Metastasio. 1778, *Eumene.*

Borroni (Antoine) Romain, après avoir acquis une grande réputation en Italie, fut appelé à la Cour de Wirtemberg, où il demeura pendant quelques années, & y travailla avec succès. Quoique le Duc eût à son service le fameux Jomelli, il aimait à entendre quelquefois les ouvrages des autres Compositeurs. Après quelques années de séjour à Stugard, Borroni retourna dans sa patrie où il est maintenant.

1764, *Sofonisba.* 1765, *Villeggiatrici ridicole.* 1766, *la notte critica*, de Goldoni. 1769, *la Moda.* 1769, *Il Carnevale*, de l'Abbé Chiari. 1769, *le Orfane svizzere*, du même. 1771, *le Contadine furiose*, du même.

Borzio (Charles) Maître de chapelle de la cathédrale de Lodi, a beaucoup travaillé pour l'Eglise, où il a mieux réussi qu'au théâtre. Il a eu cependant quelque succès dans son *Narcisso*, de Lemene, donné à Lodi en 1676, & dans un dialogue pastoral du même Lemene, chanté à Bologne.

Botteoni (Jean-Baptiste) Chanoine de Segna, petite ville de la Croatie, élevé à Venise, est Auteur de la Musique de l'*Odio placato*, piece exécutée par la Noblesse de Gorice en 1696.

Brevi (Jean-Baptiste) Compositeur de plusieurs cantates à une seule voix. Galuppi en parle avec éloge. Au défaut de monumens historiques, c'est le sentiment & les éloges des grands Maîtres, qui ont droit de conserver à la postérité les noms recommandables.

Brivio, Chef d'une excellente école de Musique à Milan, vers le commencement de ce siecle. Sa méthode d'enseigner le chant, forma plusieurs grands Musiciens, entr'autres *Salimbeni* & *Appiannino*, desquels nous parlerons au Chapitre des Musiciens. M. Mancini, dans ses réflexions sur le chant, fait un grand éloge de ce maître.

Broschi (Richard) Napolitain, excellent Compositeur, était frere de l'immortel *Farinelli* (qui s'appele *Charles Broschi*). Il exprimait avec justesse, & a souvent composé les airs que son frere exécutait avec un charme inexprimable.

Brusa (François) Vénitien. On doit le ranger parmi les bons maîtres du commencement de ce siecle; il s'était d'abord appliqué à la Musique par simple amusement. Heureusement il y réussit, au point qu'il put ensuite s'en faire une ressource contre la nécessité; car il obtint la place de Maître de Musique au conservatoire des Incurables; il a composé en 1724 *Il Trionfo della Virtù*. En 1725, *Amor Eroïco*, de Zeno & Pariati; & en 1726, *Medea & Giasone*.

Buini (Joseph-Marie) de Bologne, Compositeur estimé & bon Littérateur, (union beaucoup plus rare qu'elle ne devrait être) composa souvent les Poëmes qu'il mettait en Musique. Les opéra de Buini ont été goûtés sur plusieurs théâtres d'Italie; on reconnaît dans quelques-uns ce genre mêlé de toute sorte de spectacle, qui, depuis quelque tems, est devenu à la mode.

1718, *l'Ipocondriaco*, à Florence. 1718, *Il Mago deluso dalla magìa*, de Zaniboni, à Bologne. 1719, *La pace per amore*: vers ce tems, *I Diporti d'amore in villa*. 1720, *Gl'Inganni fortunati*, à Venise. 1720, *Filindo*, à Venise. 1720, *Armida deluza*: le poëme est aussi de lui. 1721, *Cleofile*, de Zaniboni. 1722, *Amore e maestà, ovvero l'Arsace*, de Salvi, à Florence. 1722, *Gl'Inganni felici*, par Apostolo Zeno. 1723, *Armida abbandonata*, de Silvani. 1724, *la Ninfa riconosciuta*, du même. 1725, *l'Adelaïde*, à Bologne. 1725, *Gli sdegni cangiati in amore*. 1726, *Il Savio delirante*, à Bologne. 1726, *la Vendetta disarmata dall'amore*. 1727,

Albumazar: le poëme est de lui. 1728, *La forza del sangue*, par Silvani. 1728, *Frenesie d'amore*: le poëme est de lui. 1729, *Teodorico*, à Bologne. 1729, *Malmocor*: le poëme est de lui. 1729, *Amore e Gelosia*, d'Aureli. 1729, *Chi non fà, non falla*, de Buini. 1729, *Endimione*, à Bologne. 1730, *l'Ortolana Contessa*, de Buini. 1730, *il Podestà di Colognole*. 1730, *La Maschera levata al vizio*. 1731, *Artanagamemnone*, à Venise : le poëme est de lui. 1731, *Fidarsi è ben, mà non Fidarsi è meglio*, idem. 1734, *Gli amici de Martelli*, à Bologne.

Cacciati (Dom Maurice, Maître de chapelle à l'église de S. Pétrone à Bologne, Auteur de la Musique de plusieurs opéra donnés vers le milieu du dernier siecle.

Caccino (Jules) dit le Romain, grand Compositeur, dont les ouvrages, avec ceux de Jacques Seri, étaient classiques dans son tems. Il demeura longtems à la Cour de Toscane, où les plus beaux génies d'Italie dans les Sciences & les Beaux-Arts étaient réunis vers la fin du seizieme siecle. Dans une lettre que le Poëte Grillo écrit à Caccino, il s'exprime ainsi, en lui faisant son compliment sur la belle Musique qu'il avait composée sur un de ses Poëmes : « Vous êtes l'inventeur d'un nouveau » genre de Musique, d'un chant qui déclame, qui est noble, qui ne » tronque ni ne gâte, n'ôte pas la vie ni la force aux paroles, mais au » contraire redouble l'énergie du sentiment... Enfin cette nouvelle Musi- » sique enleve aujourd'hui tous les suffrages... Peut-être est-ce là l'ancien » genre de Musique, que tant de siecles ont fait oublier..... Tout le » monde en est enchanté... Les Cours des Princes Italiens desirent de » l'entendre ; & je sçais de bonne part qu'on l'a demandé en France, » en Espagne, & dans d'autres pays de l'Europe.... » Cet écrit est daté de 1600, & tiré du *Risorgimento d'Italia*, par l'Abbé Bettinelli : ouvrage d'une érudition peu commune & d'une critique judicieuse.

Caffaro, Maître Napolitain, l'un des meilleurs Ecrivains de l'anciene école de Naples ; son style est plein de force & en même-tems de douceur. Dans sa Musique d'Eglise il a fait voir qu'il y a une Musique propre au culte religieux, digne d'intéresser les Auditeurs dévots, & de redoubler leur piété au lieu de les distraire.

CALDARA (Antoine) Vénitien, un des plus grands Professeurs qui aient illustré l'Italie. Son nom & ses ouvrages sont dans la plus haute vénération auprès des Amateurs éclairés. Les richesses d'une harmonie vague font un véritable tort au but sublime & divin de la Musique, qui est celui d'émouvoir les passions. Les anciens maîtres croyaient qu'il fallait seulement intéresser par une mélodie expressive, soutenue par des acompagnemens analogues au caractere du chant. C'est dans ce genre que Caldara s'est distingué; aussi obtint-il les aplaudissemens les plus mérités, qui lui procurerent de travailler pour les Cours de Mantoue & de Vienne. Il vécut longtems & travailla jusqu'à la fin de sa vie. Il n'est pas étonant qu'il ait composé tant d'ouvrages dramatiques, & une quantité prodigieuse de Musique d'Eglise. Nous ne connaissons pas les pieces qu'il a données, lorsqu'il était à la Cour de Mantoue; & nous croyons qu'il y a demeuré fort peu de tems. Voici une liste des opéra qu'il a faits pour Venise, Bologne & Vienne. On a aussi de lui un livre de *Motteti* à deux & trois voix, imprimé à Bologne en 1715.

1689, *Argene*, à Venise. 1697, *il Trionfo della continenza*; Oratoire, à Bologne. 1697, le second acte de *Tirsi*, de Zeno, à Venise. 1703, *Farnace*, à Venise. 1707, *Partenope*, de Stampiglia. 1707, *il Selvaggio*, par le Comte Frigimelica. 1708, *Sofonisba*, de Silvani, à Venise. 1709, *l'Inimico generoso*, à Bologne. 1714, *Tito e Berenice*, de Capece à Rome. 1716, *il Giubilo della salza*, à Saltzbourg; *il Ricco Epulone*, à Venise.

Toutes les pieces qui suivent ont été faites pour Vienne.

1714, *Aténaide*, de Zeno. 1717, *la Verita dell Inganno*, de Silvani. 1717, *Cajo Mario Coriolano*, de Pariati. 1718, *Forza dell' amicizia*, *ossia Pilade e Oreste*, de Pasquini. 1718, *Ifigenia en Aulide*, de Zeno. 1719, *Lucio Papirio*, du même. 1719, *Sirita*, du même. 1719, *Sisara*, du même. 1720, *Tobia*, du même. 1720, *Assalonne*, du même. 1721, *Naaman*, du même. 1722, *Nitocri*; *Ormisda*; *Scipione nelle spagne*, du même. 1723, *Euristeo*; *Giuseppe*, du même. 1724, *Andromaca*; *David*; *Gianguir*. 1725, *Semiramide in Ascalona*; *Venceslao*; *Griselda*; *le Profezie d'Isaia*, du même. 1726, *I Due Dittatori*, du même. 1727, *Il Battista*; *Gionata*; *Imeneo*; *Ornospade*; *D. Chisciotte in corte della Duchessa*, par Pasquini, du même. 1729, *Nabot*; *Mitridate*; *Cajo Fabricio*, par Zeno. 1730, *la Passion di N. S. Gesù Christo*, par Metastasio. 1731, *Daniello*,

par Zeno; *Demetrio*, par Metastasio. 1732, *Sedecia*, par Zeno. 1733, *Demofoonte*, de Metastasio. 1734, *Gerusalem convertita*, par Zeno; *la Clemenza di Tito*, par Metastasio; *Adriano in Siria*, du même; *David umiliato*, par Zeno; *l'Olympiade*, de Metastase; *Enone*, par Zeno; *San Pietro in Cesarea*, par le même. 1735, *Gesù presentato al Tempio*, du même. 1736, *Achille in Sciro*, de Metastasio.

Calegari (le Pere) de Padoue, Cordelier à Venise. Par des recherches très étendues, & par une profonde étude sur les différens systêmes de Musique, ce Moine avait acquis une réputation des mieux établies. Sa Musique d'Eglise était admirée par les meilleurs maîtres, lorsqu'une fatale singularité lui fit perdre le fruit de ses travaux. Soit qu'il ait voulu inventer une Musique nouvelle, ou qu'il ait prétendu réaliser les principes mal compris des Anciens sur le genre enharmonique, il fit pour l'Eglise des morceaux dans ce nouveau genre, qui déplurent à tous les Auditeurs, & que les Musiciens trouverent inexécutables. Peut-être la difficulté de l'exécution fut-elle cause de son malheur, en empêchant l'effet d'une harmonie, fondée sur une méthode inconnue jusqu'alors; & peut-être était-ce une belle découverte que des Musiciens ignorans n'eurent pas l'esprit de comprendre. Ce qu'il y eut de plus malheureux, fut que le Pere Calegari, transporté de joie d'avoir trouvé ce qu'il croyait une si belle chose, & dédaignant ce qu'il avait fait jusqu'alors, brûla toute son anciene Musique, qui avait la plus grande réputation: il florissait en 1740.

Campelli (Charles). Son opéra *Amor fra gl'impossibili* par Gigli, donné à Padoue en 1707, lui assure une place parmi les bons Compositeurs. Son style est doux & agréable.

Capelli (l'Abbé Jean-Marie) Parmesan, excellent Compositeur au service de la Cour de Parme, possédait un talent très rare, celui de l'originalité. Il en est des Musiciens comme des Peintres. L'école & la quantité des exemples du même Auteur donnent aux ouvrages de ses éleves un air de ressemblance & d'imitation que l'on reconnoît aisément. C'est un mérite quand cela ne va point jusqu'au plagiat; mais c'est une preuve de stérilité dans l'éleve, quand l'imitation est trop servile.

Le

La Musique d'Eglise de Capella est fort goûtée. Les maîtres l'élevent aux nuës. On a à Venise deux grands opéra de lui. En 1722, *Giulio Flavio Crispo*, poëme de M. Pasqualigo, noble Vénitien, & en 1723, *Mitridate Rè di Ponto*, du même Poëte.

CAPUA (Rinaldo dà) Napolitain, bon Compositeur, fort en vogue en son tems. Les maîtres lui trouvent des défauts; mais le public l'a infiniment goûté, & son nom est en grande réputation. Son chant est agréable & rempli de feu, quoiqu'il soit incorrect. Il réussissait mieux dans le comique; c'est un champ plus vaste pour les grands hommes, & c'en est un plus facile pour les médiocres Compositeurs. Il s'est immortalisé pour avoir inventé le récitatif obligé.

1739, *Farnace*, par Lucchini. 1744, *Libertà nociva*, à Venise. 1744, *Ambizione delusa.* 1744, *la Commedia in Commedia.*

CARAPELLA (Thomas) Maître de chapelle Napolitain, Auteur d'un livre de chansons à deux voix, imprimé à Naples en 1728.

CARCANI (Joseph) de Crema, ville de l'Etat Vénitien, Maître de Musique au conservatoire des Incurables à Venise. Lorsque le fameux Hasse quitta cette ville pour passer à la Cour de Saxe, ce fut lui-même qui fit avoir sa place à Carcani, comme le plus propre à le remplacer. C'est faire son éloge en peu de mots. On trouve beaucoup de sa Musique à ce conservatoire.

Carcani est Auteur d'*Ambleto*, poëme de MM. Zeno & Pariati, donné à Venise en 1742.

CARESANA (Christophe) Organiste de la chapelle du Roi à Naples, savant Compositeur du siecle passé, dont les duo imprimés en 1681, sont très estimés.

CARISSIMI, ancien Maître fameux, dont le style pur & savant sert encore de modele à ceux qui étudient la composition. M. Brown, dans son excellent Essai sur l'histoire de la Musique, parle des motets de Carissimi avec un grand éloge. Buranello Galuppi a aussi une idée très avantageuse de la profonde science de ce maître.

CAROLI (Ange) de Bologne, bon Compositeur, aimait les effets à

grand bruit, genre qui n'eſt malheureuſement que trop commun. Il ne l'avait pas porté à l'excès où il eſt maintenant; car alors la Muſique inſtrumentale était entiérement ſubordonnée à la vocale. Il donna en 1723 *amor nato trà l'ombre*, poëme du Comte Zaniboni, à Bologne, & pluſieurs années après une ſérénade fort belle, dans la même ville.

Carpiani (Luc) ancien Maître de chapelle à Bologne, Auteur de *l'Antioco*, piece du Comte Minato, qu'on y repréſenta en 1673.

Casali (Jean-Baptiſte) maître fort eſtimé. Il compoſa la Muſique du drame de *Candaſpe*, par M. Vetturi, noble Venitien, en 1740. On le cite encore comme un maître habile pour l'arrangement des parties.

Casella. On trouve dans la bibliotheque Vaticane un madrigal de *Lemmo da Piſtoja*, qui floriſſait vers l'an 1300, avec une petite note à la marge, qui dit *Caſella diede il ſuono*, c'eſt-à-dire, en fit la Muſique. Une date ſi reculée rend l'anecdote remarquable.

Castelli (Paul) Compoſiteur, a travaillé à la Cour de Vienne, où il donna *Il Trionfo di Davide*, & en fit les paroles & la Muſique en 1683.

Castrovillari (le Pere Daniel) Cordelier, fut un de ces Moines appliqués à la théorie, & qui ne ſe bornant pas aux chants de chœur, traita la compoſition avec beaucoup de ſuccès dans un tems où c'était une ſcience preſque nouvelle. On conſerve trois pieces de lui repréſentées à Veniſe: *Gli avvenimenti di Orinda*, par M. Zaguri, noble Vénitien; *la Paſiſe & la Cleopatra*, en 1659, 1661 & 1662.

Cavaliere (Emilio del) Romain. Dans les heureux tems de l'Italie, lorſque les Souverains de Florence d'un côté, & les Princes d'Eſt de l'autre, excitaient & récompenſaient les talens, on vit renaître les Beaux-Arts qui s'étaient évanouis, & de nouveaux prirent naiſſance. La Muſique fut de ce nombre; car quelque mérite qu'on attribue à celle des Grecs, il eſt sûr que nous n'avons appris d'eux que peu de choſe ſur cet art, & qu'il a été inventé peu-à-peu dans le onzieme ſiecle & les ſuivans. Parmi ceux qui contribuerent à le perfectioner, on peut nommer *Emile del Cavaliere* Romain, qui travailla beaucoup à la Cour de Ferrare. Il ſuccéda vers 1570 à Alphonſe *della viola*, & compoſa pluſieurs grands ouvrages que l'on donna à cette Cour magnifique & galante, où les Princes connaiſſaient le

prix des Beaux-Arts, & les cultivaient eux-mêmes. Emile fit en 1590 la Musique à la *Disperazione di Sileno*, & au *Satiro*, deux pieces élégamment écrites par Madame Laure Guidiecioni, Dame de Lucques, & qui furent représentées à cette cour en 1595. Il mit en Musique *il Giuoco della cieca*, composé par la même Dame, & en 1600, *la Rappresentazione d'anima, e di corpo.* Toutes ces pieces sont curieuses à examiner, & la Musique a toute l'énergie de la simplicité.

CAVALLI (François) Vénitien, un des grands maîtres du siecle passé, & des premiers qui aient composé à Venise des grands opéra. Il était Maître de chapelle à l'Eglise de S. Marc, place qu'on a toujours donnée aux Professeurs les plus distingués. Lorsque les théâtres publics s'établirent à Venise en 1637, Cavalli commença à travailler pour la scene, & continua pendant plus de trente ans à l'enrichir de beaux ouvrages.

En 1639, *Le nozze di Teti e di Peleo.* 1642, *Narciso ed Eco innamorati*; *Amore innamorato*; *la Virtù degli strali d'amore.* 1644, *Deidamia*; *l'Ormindo.* 1645, *Doriclea*, par Faustini; *Romolo e Remo*, de Strozzi; *Titone*, de Faustini. 1649, *Euripo*; *Giasone*, par Cigognini. 1650, (*a*) *Bradamante*, par Bysari. 1651, *Armidoro*; *l'Oristeo*; *l'Orimonte*, de Minato; *Calisto*; *la Rosinda*, par Faustini. 1652, *Veremonda*, *l'Amazzone d'Arragona*, par Bisaccioni; *Eritrea*, par Faustini. 1654, *Serse*, par Minato; *Ciro*; *l'Orione*, par Melosio. 1655, *Alessandro Vincitor di se Stesso*, de Sbarra; *Elena rapita da Teseo*, par Badoer; *Erismena*, par Aureli. 1656, *Statira Principessa di Persia*; *Amori di Apollo e Dafne*, de Businello; *Artemisia*, par Minato; *Didone*, par Businello; *la Prosperità infelici, o Giulio Cesare Dittatore.* 1658, *l'Antioco*, par Minato. 1659, *Elena*, du même. 1664, *Scipione Africano*, du même. 1666, *Pompeo Magno*, du même. 1667, *Muzio Scevola*, du même; *Egisto*, par Faustini. 1669, *Coriolano*, par l'Abbé Sranovich, à Parme.

CESTI (le Pere Marc-Antoine) Cordelier, d'Arezzo, a fait beaucoup

(*a*) Le Chevalier Planelli, dans son Traité sur l'Opéra, page 14, prétend que c'est dans la Musique de l'opéra de Jason, qu'on vit pour la premiere fois, à la fin de quelques scenes, *l'Aria*, morceau ordinairement détaché, dont la musique est beaucoup travaillée, soit pour le chant, soit pour les instrumens. Avant ce tems, la Musique des opéra, quant au chant, n'était qu'un récitatif grave, soutenu & interrompu par les instrumens.

de Musique, & il a composé même plusieurs ouvrages pour le théâtre. Il soutint la concurrence de Cavalli : leurs opéra étaient joués en même-tems à Venise. Voici ceux du Pere Cesti.

1651, *Cesare amante*, par Darius Varotari, le pere du Peintre célebre, le Padovanino. 1663, *l'Orontea*; *la Dori o lo schiavo Regio*, par Apolloni. 1666, *Tito*, par Beregan. 1667, *La schiava fortunata*. 1668, *Argene*, de Lalli. 1669, *Genserico*, de Beregan; *Argia*, par Apolloni.

Chelleri (Fortuné) Milanois. Il a été Maître de chapelle à la Cour de l'Electeur Palatin, d'où il passa à celle de Hesse-Cassel, & il y mourut. On le compte parmi les excellens Auteurs du commencement de ce siecle. A la science du bon Compositeur il joignait le talent de jouer supérieurement du clavecin. Il a fait :

En 1715, *Alessandro frà le Amazzoni*; *la Caccia in Etolia*. 1716, *Penelope la Casta*, de Noris. 1719, *La pace per amore*, avec Buini; *Amalasunta*, par Gabrieli. 1721, *Arsacide*, par le Comte Zaniboni. 1722, *Amor della patria*, &c. avec Porta; *l'Innocenza difesa*.

Chiarini (Pierre) de Brescia, Professeur habile & bon joueur de clavecin. Il a donné plusieurs opéra, entr'autres ceux-ci :

1739, *Achille in Siro*, de Metastase. 1742, *Statira*, par Goldoni. 1744, *Meride e selinunte*, de Zeno; *Argenide*, par Giusti.

Chiochetti (Pierre-Vincent) de Lucques. On se rappele avec plaisir son opéra intitulé : *l'ingratitudine castigata*, *ossia l'Alarico*, qu'il fit à Ancone en 1719, & un Oratoire sur la Circoncision qu'il donna en 1729 à Venise.

Ciampi (François) Napolitain, Professeur très distingué, profond dans la connaissance de son art, & sur-tout excellent pour la partie de l'accompagnement. On y remarquait aisément la différence dès qu'un autre maître accompagnait les mêmes pieces : elles y perdaient toujours. Ciampi était très sévere dans la pratique des bonnes regles ; c'est pourquoi il critiquait souvent la plupart de ses collegues, & il ne s'en cachait pas. Ses opéra réussirent tous. En voici une partie.

1729, *Onorio*, par Matthieu Lalli. 1748, *Adriano in Siria*, de Metas-

tasio. 1749, *Il negligente*, de Goldoni. 1756, *Catone in Utica*, de Metastasio; *Gianguir*, par Apostolo Zeno. 1761, *Amore in caricatura*, de Goldoni. 1762, *Antigono*, par Pasqualigo.

Cifra (Dom Antoine) Romain, Auteur de beaucoup de Musique imprimée. De son tems, les madrigaux en Musique étaient fort en usage. Il y en a beaucoup de Cifra, qui ont de la réputation, & qu'on trouve imprimés à Rome, depuis 1616 jusqu'en 1623. On peut y prendre une idée de l'état de la Musique de ce tems.

Cirillo (François) Napolitain, Maître du siecle passé, dont les opéra à Naples eurent le plus grand succès.

Clari (Jean-Charles Marie) de Bologne, Maître de chapelle de la Cathédrale de Pistoja, éleve de Jean-Paul Colonna, habile & célebre Compositeur. Il a publié plusieurs *Duetti* & *Terzetti* pour la chambre, imprimés à Bologne en 1720. On a de lui un grand opéra donné à Bologne en 1695, intitulé: *Il savio delirante.*

Cocchi (Joachim) Napolitain, né en 1720, Maître de Musique au conservatoire des Incurables à Venise. Il a vécu plusieurs années en Angleterre où il a beaucoup plu: son style n'était ni recherché ni même assez noble. Voici quelques-uns de ses ouvrages faits en Italie.

1750, *Siroe*, de Metastase. 1751, *la Mascherata*, de Goldoni; *le Donne vendicate*, du même. 1753, *Semiramide riconosciuta*, de Metastase; *Rosaura fedele*, de Stampiglia. 1754, *Demofoonte*, de Metastasio; *J Matti per amore.* 1756, *Zoe*, par Silvani; *Emira.*

Colletti (Augustin-Bonaventure) de Lucques, florissait en 1706, & mit en Musique *Paride in Ida*, de Marrari, & *Ifigenia*, de Riva.

Colonna (Jean-Paul) Maître de chapelle à l'église de S. Pétrone à Bologne; on le place parmi les plus grands hommes pour la science. Il a fait imprimer à Bologne, depuis 1681 jusqu'en 1694, une grande partie de sa Musique.

Il a composé aussi quelques opéra, entr'autres, *Anilcare in Cipro*, à Bologne, en 1693. Ses ouvrages manuscrits sont gardés avec la plus grande vénération. Il y en a un dépôt considérable dans une église de Venise, où l'on ne permet pas d'en tirer copie.

Colonna (Ange) Vénitien, bon Professeur, Maître de violon ; & Compositeur fort recherché pour la Musique des ballets. Il a été au service de plusieurs grands Seigneurs Allemands, pour diriger leurs orchestres. Colonna est un des Auteurs les plus renommés de ces petites chansons Vénitiennes, qui couraient autrefois toutes les foires, tous les marchés, toutes les rues des villes d'Italie, & que les Amateurs étrangers ont recueillies avec fureur. Dans presque toutes les siennes on admire cette facilité & ce naturel qui distingue les *Barcaroles* ou les chansons Vénitiennes, de celles de tous les autres pays. M. Colonna vit encore dans un âge avancé, & fait encore plaisir en jouant du violon.

Conti (François & Ignace) Florentins, Maîtres au service de la Cour de Vienne. Les opéra suivans ont été mis en Musique par François.

1714, *Alba Cornelia*, de Stampiglia ; *I Satiri in Arcadia*, de Pariati. 1715, *Teseo in Creta*, du même ; *Ciro*, du même. 1716, *Il finto Policare*, du même. 1721, *Alessandro in Sidone*, par Aureli ; *D. Chisciotte in sierra morena*, par MM. Zeno & Pariati. 1722, *Archelao Re di Cappadocia*; *Mose preservato*. 1724, *Penelope*, de Pariati. 1732, *Issipile*, de Metastasio.

Les deux suivans ont été en Musique par Ignace.

1728, *La distruzion di Hai*, à Vienne. 1736, *il Giusto afflitto nella persona di Giobbe*, de Pasquini.

Cordans (Dom Barthelemi) Vénitien, bon Compositeur, qui avait beaucoup de facilité, mais peu de génie ; néanmoins ses opéra se soutinrent toujours heureusement.

1707, *S. Romualdo*, Oratoire, à Forli. 1710, *Silvia*, à Vicence. 1728, *Armisda*, par Zeno, à Venise. 1729, le troisieme acte de la *Generosità di Tiberio*, par Minato. 1731, *la Romilda*, à Venise; *la Roselinda*, de Salvi.

Corelli (Archange), da Fusignano, dit *le Bolognese*. Quoique nous n'ayons entrepris de donner des notices que sur les Compositeurs de Musique vocale, le grand Corelli mérite une exception. Son génie, sa science & son goût, ainsi que ses découvertes dans son art, lui ont assuré à jamais une des places les plus distinguées parmi les génies qui ont influé sur les progrès des beaux arts. Rien de si grand, de si majestueux que ses pensées ; rien de si riche que ses acompagnemens. Ses ouvrages sont entre les mains de tout le monde, ayant été imprimés plusieurs fois à Venise & à Bologne. Il jouait fort bien aussi du violon. Sa renomée n'a pas de bornes. Plusieurs

Auteurs théoriques ont puisé dans sa Musique, comme dans une source abondante, & en ont raporté des exemples, qu'ils nous ont toujours donnés comme de lui. C'est Corelli qui a formé le célebre Tartini. Ces deux maîtres sont les premiers qui aient porté l'expression au dernier degré. Corelli florissait vers le commencement du siecle.

Corteccia (François), un des plus anciens Professeurs de Musique, était à la cour des Médicis, & eut pour successeur, dans son emploi de Maître de chapelle, Alexandre Strigio. Celui-ci florissait en 1575. D'ailleurs Corteccia était contemporain d'Alphonse, *della Viola*, qui vivait en 1500. Ainsi son ancienneté est bien constatée, sans qu'on puisse en déterminer aucune époque (*a*).

Costa (Jean-Marie), ancien maître, connu par un grand opéra intitulé *Ariodante*, & par ses intermedes. *Gl'Incanti d'Ismeno*, paroles de Messieurs Spinosa & Pisani. Ils composaient un spectacle d'une grande magnificence, donné à Gênes en 1655.

Costanzi (Jean) Romain, célebre sous le nom de *Giovannino de Roma*, Maître de chapelle au service du cardinal Ottoboni, neveu du Pape Alexandre VIII; ensuite Maître de chapelle à saint Pierre. Costanzi fut grand compositeur & excellent joueur de Violoncello : il est même plus connu pour ce talent que par ses Œuvres. On a un essai de son style dans une fête théâtrale, dont il fit la Musique en 1729, à Rome. Le titre en était *Carolo Magno*.

Cruciati (Maurice) Maître de chapelle de saint Pétrone à Bologne, considéré par les professeurs, pour la pureté de son style. En 1667, il composa la Musique de *Sisara*, Oratoire donné à Bologne.

Draghi (Antoine), de Ferrare, compositeur au service de la cour de Vienne. Peu de Maîtres ont autant produit que lui.

1663, *Aronisba.* 1665, *Alcindo. Cloridea. Muzio Scevola.* 1767, *Ercole acquisitator della immortalità.* 1669, *Atalanta.* 1670, *Leonida in Tegea.*

(*a*) Voyez l'Abbé Bettinelli, dans son excellent livre du *Risorgimento d'Italia*, tome 2, page 176 & suiv.

Iſide Greca. Penelope. La proſperità d'Elio Sejano. 1671, *Cidippe. Avidità di Mida. Gara de' Geni.* 1672, *Gundelberga. La Sulpizia. Atomi d'Epicuro.* 1673, *Provare per non recitare*, divertiſſement. *La Teſſallonica.* 1674, *Lanterna di Diogene. Il Rato delle Sabine. Fuoco eterno Cuſtodito dalle Veſtali.* 1675, *Pirro. I Pazzi Abderiti. Turia Lucrezia. Zaleuco.* 1677, *il Silenzio d'Arpocrate. Adriano ſu'l monte Caſio. Chelonida. Il Rodogone.* 1678. *Conquiſita del vello d'Oro. Creſo. Enea in Italia. Leucippe Feſtia. La Monarchia Latina trionfante. Il Tempio di Diana in Taurica. Il Vincitor magnanimo in Tito Quinto Flaminio.* 1679, *Baldracca.* 1680, *la Pazienza di Socrate Con due mogli.* 1681, *Il Temiſtocle in Perſia. Achille in Teſſaglia. La Forza dell'Amicizia.* 1682, *Gli Stratagemmi di Biante. Chimera.* 1683, *Lira d'Orfeo. Il Palladio in Roma.* 1685, *la Più generoſa Spartana. Le Nere azioni di Tempe. Il Riſarcimento della Ruota della Fortuna.* 1686, *Le Scioccaggini degli Pſilli. Lo ſtudio d'Amore.* 1687, *La Vendetta dell'Oneſtà. La Vittoria della Fortezza.* 1688, *Tanaſio. Il Marito ama più. La Moglie ama meglio* 1689, *I Pianeti benigni. Pigmalione in Cipro. Roſaura, o amore Figlio della gratitudine.* 1690, *la Regina de' Volſci.* 1691, *il Ringiovenito.* 1692, *il Tributo de' Sari. La varietà di fortuna in Lucio Giunio Bruto. Il merito uniforma i Geni. Fedeltà, e generoſità.* 1693, *Amore in ſogno, Ovvero le nozze di Odati, e Zoriadre. Le Piante della virtù, e della fortuna. Le Più ricche gemme*, &c. 1694, *Pelopida Tebano, in Teſſaglia. L'Oſſequio della Poëſia, e della Storia. Forza dell'Amicizia. Sere delé Aventino*, divertiſſemens en muſique pour la chambre. 1695, *Amore da Senno. Chioma di Berenice. La finta Cecita d'Antioco grande. Induſtrie amoroſe di Filli di Tracia. Le virtù Regie. Magnanimità di M. Fabrizio.* 1697, *la Tirannide abbattuta dalla virtù. Adalberto, ovvero la forza dell'Aſtuzia femminile. Amar per virtù. Le Piramidi d'Egitto.* 1698, *Arſace fondatore dell'impero de Parti. Delizioſo ritiro di Luccello. Idea del felice Governo.* 1699, *Finezze dell'amizia e dell' onore. L'Alceſte.*

Durante (François), Maître de chapelle, Napolitain, un des grands compoſiteurs qui aient jamais exiſté pour le contrepoint. On compte parmi ſes éleves, Pergoleſe, Sachini, Piccini, Terradeglias, Guglielmi & Trajetta. Il a compoſé pluſieurs cantates, reſtes précieux de l'ancien goût, qui, à beaucoup d'égards, valait bien le moderne. Les maîtres font un cas infini des

des célebres cantates du fameux Alexandre Scarlatti, que Durante refit en duo, en retenant les beaux motifs de Scarlatti, & en leur donnant plus de grâce & d'étendue. Le chant de Durante ne vaut pas celui de Sarro & de Porpora. On a aussi de lui plusieurs messes & une grande quantité de motets.

Elmi (Dominique), Vénitien, excellent compositeur d'Église, jouait très bien de l'alto-viola. Il mourut fort âgé en 1760.

Erba (Denis), Milanais, Maître estimé, florissait en 1690. Ses ouvrages vont de pair avec ceux des meilleurs Maîtres de son tems. Il arrivait souvent alors, dans les grands événemens, qu'on faisait travailler plusieurs Compositeurs à la même piece, dont chacun prenait une partie déterminée & connue du Public.

Erculeo (Marzio), né à Otricoli, Musicien de la chapelle ducale à Modène, & compositeur d'une réputation distinguée. Ses ouvrages furent imprimés à Modene, en 1686.

Éterio Stinfalico, nom académique d'un Amateur, dont on a douze petites cantates à une seule voix, acompagnée par la basse, imprimées à Venise en 1708. Ce sont des Madrigaux amoureux & moraux, dont la Musique est d'une grande & noble simplicité. C'est Alexandre Marcello, noble Vénitien, qui se cacha sous ce nom académique.

Felici (N. N. de) compositeur moderne, auteur de plusieurs opéra. En 1768, *l'Amante contrastata.* 1769, *Amore Soldato.*

Feo (François), Napolitain, l'un des meilleurs maîtres de son tems. Il est un des illustres compositeurs de l'école de Naples, qui ont assuré pour jamais à l'Italie la primauté en Musique sur toutes les autres nations. Son feu, ses idées, l'énergie de son expression, la correction de son style, sont les qualités qui le distinguent. Persone ne conduisait mieux que lui un orchestre. Il florissait en 1740.

Ferrandini (Jean), Vénitien, éleve de Biffi, compositeur fort renommé. Son style est d'une singularité piquante. Il a composé quantité d'ouvrages dramatiques, uniquement pour le service de la cour de Baviere, à laquelle il est ataché depuis l'âge de neuf ans. Il y alla comme un enfant qui promettait beaucoup, puisqu'à cet âge, il jouait déja très bien du haut-bois. Un de ses meilleurs éleves est le fameux Raff, le plus habile Tenore qui ait

exiſté, & qu'on a entendu depuis peu à Paris. Ferrandi a le don de chanter lui-même fort agréablement.

Ferrari (Benoît), de Reggio en Lombardie, un des anciens maîtres qui a perfectioné le genre lyrique, dans un tems où ces ſpectacles, par leur nouveauté & la magnificence avec laquelle on les repréſentait, coûtaient beaucoup d'argent, & par conſéquent étaient rares. Ferrari fut employé dans ſon pays, ainſi que chez les étrangers; ce qui prouve la grande réputation dont il jouiſſait. Il avait plus de moyens que les autres compoſiteurs pour perfectioner ſes ouvrages, puiſqu'il commençait par faire les poëmes, & les mettait enſuite en Muſique; double talent qui devrait plus ſouvent exiſter pour la perfection de l'art. Le manque d'intelligence réciproque eſt l'unique cauſe du peu d'intérêt que l'on trouve dans les opéra Italiens, quoique ſouvent la piece ſoit du meilleur Poëte, & la Muſique du meilleur compoſiteur.

1639, *Armida*, à Veniſe. 1643, *il Principe Giardiniero*, à Veniſe. 1641, *la Ninfa avara*, à Veniſe. *Il Paſtor-Regio*, à Veniſe. 1653, *l'Inganno d'amore*, à Ratisbonne. 1656, *Amori d'Aleſſandro magno, e di Roſſana*, par Cigognini. 1664, *Licaſta*, de Ferrari même, à Ferrare. 1666, *Gara degli Elementi*, à Ferrare.

Benoît Ferrari a fait auſſi le poëme de l'*Andromena*, premier opéra donné dans la ville de Veniſe l'an 1637, & mis en Muſique par François Manelli de Tivoli.

Fini (Michel), Napolitain, Compoſiteur diſtingué, auteur de *Pericca e Varrone*, intermedes, *Degli Sponſali d'Enea*, grand opéra, & *Dei Birbi*, autre intermede. On donna ces pieces ſur les théatres de Veniſe en 1731 & 1732.

Fiore (Étienne-André), Milanais, Profeſſeur d'un grand mérite. On peut indiquer dans ſa Muſique, *il Pentimento generoſo*, de Lalli, qu'il fit en 1719.

Fiorillo (Ignace), Napolitain. Son mérite eut de la peine à percer. Cependant, en 1736, on acueillit avec ſuccès à Veniſe, *Mandane*, drame de M. Vetturi; à Milan deux ans après, *Artamene*; & en 1741, *il Vincitor di ſe Steſſo*.

Fioroni (Jean-Baptiste), Milanais, Maître de chapelle à la cathédrale de Milan, excellent harmoniste, s'est fait admirer par des morceaux à huit voix, dont la savante complication ne nuit en rien à la clarté & à l'effet. Il florissait vers le milieu de ce siecle.

Fischietti (Dominique) Napolitain, un de ces bons maîtres, qui ont survécu au changement du goût des anciens, était trop âgé pour changer le sien. Sa belle Musique paraît maintenant trop simple & trop nue; mais elle fait grand plaisir aux connaisseurs. C'est à la partie de l'opéra-comique, qu'il s'est sur-tout ataché; & c'est précisément celle-là qui a le plus changé de nos jours. La simplicité naïve du style correct ne peut pas tenir contre la vivacité des sensations agréables que le goût dominant veut sans cesse éprouver. Voici quelques-uns des opéra de Fischietti.

1754, *Solimano.* 1755, *lo Speziale*, de Goldoni. Le jeune Pallavicini eut beaucoup de part à la Musique. 1756, *Ritorno dà Londra*, de Goldoni. 1758, *il Signor Dottore*, du même. 1761, *il Siface.* 1768, *la Molinara.*

Foggia (François) Romain, éleve de Paul Agostini, auteur ancien d'une grande réputation parmi les savans, a laissé une quantité d'ouvrages d'église qu'on a imprimés à Rome depuis l'an 1645, jusqu'en 1681. Ce sont des motets, des messes, des pseaumes, des litanies, &c. Après avoir servi les cours de Baviere & de l'Archiduc Léopold d'Autriche, il s'atacha aux chapelles de Saint Jean de Latran & de Sainte Marie majeure, à Rome. Dans une lettre d'un homme de goût, écrite en 1684, on parle de lui dans ces termes : « M. Foggia vit encore, quoique octogénaire, & se porte bien : » ce qui est fort heureux pour nous; car il est le soutien, le pere de la » Musique & de la véritable harmonie d'Église. Il réunit en lui seul tous » les styles : il sait être grand, noble, aisé, & plaît également aux savans » & aux ignorans; ce qui est fort rare ».

Franceschini (Pétrone), de Bologne, l'un des bons Professeurs du siecle passé, est mort en 1681. Il est estimé par la sévérité & la beauté de son style.

1676, *L'Oronte di Mensi* 1677, *Arsinoe*, de Stanzani. 1679, *Apollo in Tessaglia*, de Stanzani. 1681, *Dionisio*, par Noris.

Freschi (Dominique), Vicentin, Maître de chapelle de Vicence, était

fort aimé des Parterres Vénitiens. Frefchi avait dans fon ftyle une molleffe nationale qui procure les fuccès, même en ne les méritant pas.

1677, *Elena rapita dà Paride*, par Aureli. 1678, *Sardanapolo*, par Maderni. *Tullia fuperba.* 1679, *Circe*, par l'Abbé Ivanovich. 1681, *Olimpia vendicata*, par Aureli. *Pompeo magno*, par le même. 1682, *Giulio Cefare trionfante.* 1683, *Silla.* 1684, *l'Incoronazione di Dario.* 1685, *Tezeo trà le rivali*, d'Aureli. *Dario*, par Morfelli.

Frescobaldi (Jérôme), de Ferrare, organifte à faint Pierre de Rome; compofiteur eftimé, a beaucoup d'ouvrages imprimés à Rome, Florence & Venife depuis, 1608 jufqu'en 1635. Ce font des caprices, des chanfons, des airs & des effais fur différens genres de Mufique qu'on a rangés dans le genre claffique.

Frezza (Jean), de Trevifo, bon compofiteur de la fin du fiecle dernier, auteur d'une piece donnée à Venife en 1692, intitulée, *La Fede creduta tradimento.* Les Profeffeurs lui rendent juftice : il traitait fupérieurement la partie inftrumentale. On a des canons de lui dont le travail eft admirable, & l'effet étonant.

Fronduti (Jean-Baptifte), de Gubbio, contemporain du précédent. On a de lui un drame donné en 1709 à Terni. Il eft intulé, *Impegna degli Dei per le glorie d'Enea.*

Gabrieli (André), ancien Profeffeur, qui vivait vers le milieu du feizieme fiecle. Beaucoup de fes ouvrages font imprimés. On a de lui des meffes, des madrigaux à trois & à fix voix, des motets à cinq voix, des chanfons qu'il intitule *à la françaife*, des pfeaumes, &c. imprimés à Venife, depuis 1570 jufqu'en 1595.

Gabrieli (Dominique), Vénitien, Profeffeur fouvent empoyé pour les théatres.

1683, *Gige in Lidia*, par Neri, à Bologne. 1685, *Rodoaldo Re d'Italia*, de Stanzani. *Clearco in Negroponte*, d'Arioleo. *Teodora augufta*, à Turin. 1686, *le Generofe gare trà Cefare e Pompeo.* 1688, *Carlo il Grande. Gordiano*, à Venife. 1691, *Maurizio*, à Venife.

Gaffi (Bernard), compositeur Romain, jouissant en 1693 d'une réputation distinguée. Il a fait la Musique de l'*Innocenza gloriosa*, oratoire.

Galeazzi (Antoine), de Brescia, connu par deux opéras donnés à Venise. *Belmira in Creta*, & *il Trionfo della Constanza in Statira*, paroles de M. Vetturi; le premier en 1729, le second en 1731.

Galarini (Pierre-Antoine), auteur d'un divertissement dramatique, à Ferrare, intitulé *Dalisa*, représenté en 1690.

Gallo (Dominique), Vénitien, un des meilleurs compositeurs modernes pour la Musique d'Église. C'est un grand joueur de violon : il réussit davantage dans les symphonies, dans les marches & en tout genre de Musique instrumentale.

Galuppi (Baltassar) dit *Buranello*, parcequ'il est natif de *Burano*, petite île voisine de Venise, est un des grands maîtres de l'Italie, né avec la plus riche imagination. Il commença à la développer à l'école de son pere, qui lui apprit les principes de la Musique; ensuite il passa à celle d'Antoine Lotti, le premier maître de son tems. À peine sut-il les regles de la composition, que son génie prit l'essort; & à l'âge d'environ vingt ans, il débuta par *Gli amici Rivali*, qu'il donna à Venise l'an 1722. Il avoue lui-même que cet opéra tomba à plat : le jeune maître qui entrevit les causes de son malheur, sut si bien les éviter ensuite, & fit de si rapides progrès, qu'il se rendit maître de la scène musicale; & de ce moment, ses ouvrages eurent les plus grands succès. Ce grand homme a bien soin de répéter à ses écoliers, qu'il ne faut pas se fier à l'effet de la Musique exécutée en chambre, il est trop diférent de celui du théatre; il leur conseille aussi de se défier du clavecin (*a*).

La nature a presque tout acordé à Buranello; également propre à tous les genres, il a traité supérieurement le sérieux & le comique, ainsi que la Musique d'Église, qu'il a composée & qu'il compose encore pour la chapelle de Saint Marc, dont il est Maître. Il regne dans son chant une naïveté enchanteresse & une aisance qui rend sa Musique aussi agréable pour le peuple, qu'admirable pour les connaisseurs. La richesse de ses acompagnemens a fait

(*a*) Tels étaient aussi les préceptes favoris de Durante.

beaucoup d'imitateurs; mais il en est plusieurs qui ont substitué au charme de l'harmonie le bruit des acords communs, & mal adaptés au chant.

Galuppi a demeuré quelques années à Londres, & plusieurs autres à Pétersbourg, ayant fait époque par-tout : après avoir fourni à presque tous les théatres d'Italie de ses ouvrages, il vit tranquillement à Venise, respecté, aimé & honoré, conservant, dans un âge avancé, cette énergie d'expression & cette finesse de goût, qui lui ont fait donner le titre de *Divin*.

Voici les titres de plusieurs de ses ouvrages.

1722, *La Fede nell'inconstanza. Gli amici Rivali.* 1729, *Dorindo*, par M. Marcello. 1730, *Odio placato.* 1733, *Argénide*, par M. Giusto. *Ambizione depressa.* 1736, *Elisa Regina di Tiro*, par Zenon & Pariati. *La Ninfa Apollo*, de Lemene. *Tamiri*, par M. Vetturi. *Ergilda*, par le même. 1737, *Alvilda*, de Zeno. 1740, *Gustavo I, Rè di Sveiza*, de Goldoni. *Aronte, Rè de' Sciti*, de Goldoni. 1741, *Berenia*, de Silvani. 1744, *Madama Ciana. Ambizione delusa. Libertà nociva.* 1745, *Forza d'Amore.* 1746, *Scipione nelle Spagne.* 1747, *Arminio*, de Salvi. 1749, *Arcadia in Brento*, de Goldoni. 1750, *il Page della Cucagna*, de Goldoni. *Arcifanfano, Rè de Matti*, de Goldoni. *Alcimena, Principessa dell'isole fortunate*, par Chiari. *Il Mondo della Luna*, de Goldoni. 1751, *la Mascherata*, de Goldoni. 1752, *Ermelinda. Il Mondo alla Rovescia*, de Goldoni. *Il Conte Caramela*, de Goldoni. *Le Virtuose ridicole*, de Goldoni. *Calamità de Cuori*, de Goldoni. 1753, *I Bagni d'Abono*, de Goldoni. 1754, *il Filosofo di Campagna*, de Goldoni. *Antigona. Il Povero superbo.* 1755, *Alessandro nell'Indie*, de Metastasio. *Diavolessa*, par Goldoni. 1756, *Nozze di Paride*, de Chiari. *Le Nozze*, de Goldoni. 1757, *Sesostri*, de Zeno & Pariati. 1760, *Adriano in Siria*, par Metastasio. 1761, *l'Amante di Tutte.* Le poëme est de son fils. *Artaserse*, de Metastasio. *I trè Amanti ridicoli*, de Galuppi le fils. *Ipermestra*, de Metastasio. 1762, *Antigono*, du même. *Il Marchese Villano*, de Goldoni. *Viriate. L'Uomo Femmina.* 1763, *il Puntiglio amoroso. Il Rè alla Caccia*, de Goldoni. 1764, *Cajo Mario. La Dona di governo*, de Goldoni. 1765, *la Didone abbandonata*, de Metastasio. *Partenza e Ritorno*, de Marinari. 1769, *Ariamanna, e Teseo. Il Rè Pastore*, de Metastasio. *Il Villano geloso. Amor Socratico*, par la Chiari. 1771, *l'Isonimico delle Donne.* 1772, *Motezuma.* 1773, *la Serva per amore.* 1775, *Venere al Tempio*, cantate pour des nôces de la maison de Pisani.

Gasparini (François), Romain, un des plus grands maîtres du ſiecle paſſé, ſe diſtingua par une certaine douceur, qu'il mettait dans ſon ſtyle, & avec laquelle il corrigeait la ſéchereſſe & l'auſtérité du goût de ſon tems. On ſe préparait alors à la profeſſion de la Muſique par des études plus réglées & plus continuées ſur la théorie de l'art, & par un long exercice de l'acompagnement. Les jeunes maîtres ne ſe permettaient pas certains écarts monſtrueux, qui prouvent également un excès d'imagination, & le deſir effréné d'en montrer, quand on n'en a pas. François Gaſparini, aſſujeti à la méthode la plus rigoureuſe, n'en eut pas moins un ſtyle facile. Il a été maître de Muſique au conſervatoire de *la Pietà*, & a laiſſé des morceaux de Muſique d'Egliſe qui ont la plus grande réputation. Il a fait auſſi de bons opéra, dont voici la note.

1702, *Tiberio, imperator d'Oriente.* 1703, *Amor della Patria*, de Lalli. *Imenei ſtabiliti dal Caſo*, de Silvani. *Il miglior d'Ogni amore*, du même. *Il più Fede trà i Vaſſali.* 1704, *Fede tradita Vendicata. La Maſchera levata al vizio*, de Silvani. 1705, *Ambleto*, par Zeno & Pariati. *Antioco*, par les mêmes. *Fredegonda*, par Salvani. *Il Principato cuſtodito dalla frode. Statira*, par Zeno & Pariati. 1707, *Jaican, Rè della China. Amor generoſo*, de Lalli. *Anfitrione*, par Zeno & Pariati. *Flavio Anicio Olibrio*, par les mêmes. 1709, *l'Alciade o violenza d'Amore. Engelberta*, par Zeno & Pariati. *La Principeſſa fedele*, par Piovene. 1710, *Seſoſtri, Rè d'Egitto*, par Zeno. *Tamerlano*, du Comte de Piovene. 1711, *Conſtantino*, par Zeno & Pariati. *La Pazzia amoroſa.* 1712, Le ſecond Acte d'*Eraclio*, de Bernardoni. *Merope*, par Zenon. *Moſe liberato dal Nilo*, oratoire. 1713, *la Verità nell Inganno*, de Silvani. 1719, *Bajazette*, de Piovene. 1723, La même piece, autre muſique. *Equivoci d'amore e d'innocenza.* 1730, *Fede in Cimento*, par Zeno. ..... *La ninfa Apollo*, de Lemene.

Gasparini (Michel-Ange), de Lucques, éleve de Lotti, habile chanteur, & enſuite excellent compoſiteur. Il était haute-contre au théatre : ſes bonnes études & ſon goût le rendirent fameux. Il montrait à chanter, & fit d'illuſtres éleves pour le théatre; entr'autres, la célebre Fauſtina. Ayant long-tems chanté la Muſique des autres, il fit à ſon tour chanter la ſienne, & compoſa pluſieurs opéra qui ont plû.

1695, *Il Principe ſelvaggio*, de Silvani. 1714, *il Rodomonte ſdegnato.*

1718, *Arsace*, par Lalli. 1719, *Lamano*, par Lalli. 1724, *il piu Fedel trà gli amici.*

Gaudio (Le Chevalier Antoine del), Romain, maître de Musique, au service du prince Gonzague, Duc de Sabionete. Il est auteur *d'Almerico in Cipro*, opéra donné en 1675, & d'*Ulisse in Feacia*, en 1681.

Gazzaniga (Joseph), éleve de Sacchini, compositeur agréable parmi les modernes, a traité des sujets comiques. Sa musique est assez recherchée par les amateurs : il a de la facilité & du naturel dans son style. On distingue ces opéra parmi les siens.

1771, *La Locanda. Il Calandrano.* 1772, *l'Isola d'Alcina. Ezio*, de Metastase. *La Tromba di Merlino.* 1774, *il Ciarlatano in fiera*, de Chiari.

Gesualdo. Voyez *Venosa.*

Gherardesca (Philippe de la), de Pise. *L'Astuzia felice*, petit drame de Goldoni, donné en 1767, est de sa composition.

Giacobbi (Dom Jérôme), de Bologne, maître de la chapelle de Saint Pétrone, & un des auteurs classiques anciens de l'école Bolonaise. Ses Œuvres de Musique d'Eglise sont très estimées. Il a travaillé aussi pour le théatre. En 1610, il composa la Musique de *l'Andromeda*, drame de Campeggi, donné à Bologne.

Giacomelli (Geminien), Parmesan, éleve de Capelli, maître de Musique au service de la cour de Parme, s'est fort distingué parmi les compositeurs de Musique dramatique. Son style est brillant & rempli d'agréables saillies. Il fut des premiers à suivre le nouveau goût; ce qui contribua au succès de ses opéra, dont voici une partie.

1704, *Ipermestra*, de Salvi. 1709, *Gianguir*, de Zeno. 1732, *Epaminonda.* 1733, *Adriano in Siria*, de Metastasio, 1734, *Lucio Papirio Dittatore*, par Zeno. *Merope*, par le même. 1735, *Cesare in Egitto.* 1736, *Arsace*, de Salvi.

Graziani (Dom Boniface) de Marino près de Rome, maître de chapelle au Séminaire Romain, auteur fertile & estimé pour beaucoup de Musique d'Eglise

d'Eglise & de chambre, qui a été imprimée à Rome, depuis 1652 jusqu'en 1678. On y trouve la solidité & la majesté de son école.

Greco (Gaëtano), grand maître *di Contrapunto*, était à la tête du conservatoire *Dei poveri di Giesù Christo*, Naples, lorsque Pergolèse y fut reçu vers 1717. *Greco* prit un soin particulier de ce jeune éleve, dont il devina les talens futurs, & lui apprit de bonne heure tous les secrets de son art. Nous n'avons pu découvrir aucun détail sur sa vie ni sur ses ouvrages.

Grossi (Le Chevalier Charles), Venitien. On a trois de ses opéra, fort aplaudis à Venise. En 1669, l'*Artaserse*, d'Aureli; en 1677, *Giscasta, Regina d'Armenia*, par Moniglia; & dans la même année, *Nicomede in Bitinia*.

Griffino (Jacques), Maître de chapelle à Lodi. Il a fait la Musique de la *Fede nel Tradimento*, de Gigli, de la *Pazzia d'Orlando*, de Giovannoli, en 1692, & de la *Gosmena*, en 1693.

Guarnerio (Guillaume), un des fondateurs de l'École Napolitaine, sous le regne de Ferdinand *d'Arragon*, roi de Naples, depuis 1458 jusqu'en 1494.

Guglielmi (Pierre), Napolitain, excellent Compositeur moderne, a composé pour l'Angleterre & pour tous les premiers théatres d'Italie. Les applaudissemens qu'il a reçus ont été aprouvés par les maîtres. Sa composition est correcte, quoiqu'il ait adopté en partie la licence du style moderne : il a réussi au théatre également dans les deux genres, par beaucoup de vivacité & d'expression. Ce maître s'est toujours attaché à ne pas imiter; aussi remarque-t-on, que c'est peut-être le seul qui ait composé une Musique au bel air *se cerca se dice*, de l'olympiade de Metastase, tout-à-fait différente de celle que Pergolèse y fit le premier (*a*). On peut dire cependant que, lorsqu'une pensée a été bien rendue en poésie ou en musique, on ne saurait la rendre différemment sans qu'elle y perde.

Voici une partie des ouvrages de Guglielmi :

1764, *I Rivali placati*. 1765, *il Tamerlano. Il Ratto della sposa*. 1766, *lo Spirito di contradizione*. 1767, *Sesostri*, de Zeno; *Sposa fedele; Il Rè Pastore*,

(*a*) On en excepte celui de Sacchini, qu'on a beaucoup entendu en France depuis deux ans.

de Metastasio. 1769, *l'Impressa d'opera; Ruggero; l'Amante che spende.* 1773, *Mirandolina.* 1775, *Demetrio*, de Metastasio.

Guido, d'Arezzo, Moine Bénédictin du monastere de la *Pomposa*, le premier qui, après avoir étudié les Anciens, donna à la Musique un systême, par l'invention de l'échelle & par les dévelopemens des principes du contre-point, dans son Microloge, ouvrage en deux parties, dont la premiere est en prose, la seconde en vers; l'auteur le composa à l'âge de trente quatre ans, sous le pontificat de Jean XX, & il vécut depuis l'an 1010 jusqu'en 1050. Les mémoires de cet homme illustre se trouvent dans une quantité d'ouvrages historiques: on ne le place ici que comme le chef des Musiciens, & la premiere époque de l'établissement de la Musique raisonnée & méthodique en Italie.

Jomelli (Nicolas), Napolitain, maître de Musique au service du Duc de Wirtemberg, talent rare & sublime, un des plus fameux & admirables Compositeurs modernes. Il sortit de l'école de François Durante, avec de bons principes & une nature excellente. Il travailla pour tous les premiers théatres d'Italie avec un succès merveilleux. Appelé à la cour brillante & magnifique de Stugard, c'est là que Jomelli s'appliqua à faire de la Musique aussi piquante & aussi surprenante que tout ce qui se voyait à cette cour singuliere. Il y acquit la plus grande réputation. Cet homme, supérieur à l'art même, pour ainsi dire, a su mettre à profit jusqu'à ses défauts: aussi Jomelli est-il souvent bisare, mais toujours admirable. Le plaisir que sa Musique donne, est fatiguant: on a tant à remarquer, on est surpris à la fois de tant de beaux détails, que tout en craignant qu'elle ne finisse, on est bien aise de se reposer. Des amateurs délicats font quelquefois une expérience qui leur réussit toujours. Après plusieurs morceaux sublimes de Jomelli, qu'on prenne un petit air de Pescetti, la simplicité, la naïveté de cette Musique produit un effet charmant, délicieux, par le contraste de la tranquillité de cette harmonie, avec les secousses de la premiere.

Le style de Jomelli en général est noble, plein de grace, harmonieux, clair, semé d'idées qui ne sont pas communes. Egalement propre à l'Eglise & au théatre, il exprimait, il animait les paroles avec justesse, force &

finesse : enfin il consultait toujours la nature & la vérité ; & c'est-là la regle que tout compositeur devrait suivre, sans avoir recours au clinquant, qui éblouit quelques instans les ignorans, mais qui est bientôt oublié & méprisé. Il y eut un concours, dans je ne sais quelle ville d'Italie, pour la maîtrise d'une chapelle. Jomelli, qui voulait se mettre sur les rangs, s'apperçut qu'il ne savait pas le contrepoint, & se mit à l'étudier ; ce qui fait que ses derniers ouvrages en furent remplis. Il a eu presque toujours le plaisir de voir sa Musique bien exécutée. L'exécution est l'avantage dont jouit la peinture sur la Musique : un tableau est toujours le même, mais un beau morceau de Musique peut être rendu avec l'exactitude froide de l'école, sans produire aucune sensation : ce même morceau, exécuté avec l'expression & l'accent du sentiment, aura le plus grand effet. Les ouvrages de Jomelli sont en grand nombre, & la plupart très connus. On joint ici ceux qui le sont peut-être moins.

1742, *Merope*, de Zeno. 1743, *Semiramide*, de Silvani. 1746, *Sofonisba*, de Zanetti ; *Tito Manlio*, de Noris. 1747, *Catone in Utica*, de Metastasio. 1749, *Ciro Riconosciuto*, du même. Ce grand Compositeur s'était retiré à Avène, petite ville entre Naples & Capoue, & y est mort il y a quelques années, âgé de ~~quatre-vingt~~ ans.

Lampugnani (Jean-Baptiste), de Milan, Professeur estimé parmi les Modernes. Il a excellé dans la partie du chant, & a dû plus à la nature qu'à l'étude. Lampugnani s'appliqua fortement à tirer un nouveau parti des instrumens. C'est par conséquent à lui qu'on attribue la nouvelle maniere qui s'est introduite de nos jours. La Musique instrumentale & le Professeurs d'instrumens y ont sans doute beaucoup gagné ; mais quel abus n'en est-il pas résulté ? Il arrive quelquefois que le bruit de l'orchestre se fait seul entendre depuis le commencement de l'opéra jusqu'à la fin, & qu'à peine quelques jolis morceaux de chant percent à travers, & parviennent à nos oreilles, pour nous avertir que l'on chante. Il y a quelques Maîtres qui n'ont d'autre ressource que le bruit ; il y a en d'autres qui n'ont pas le tems de faire autrement. On veut, en Italie, qu'un opéra soit composé en quinze jours ; alors le Compositeur charge les instrumens tant qu'il peut, & laisse aux voix toute la liberté de ne rien faire, ou de faire ce qu'elles veulent. Dans les ouvrages de Lampugnani, la voix domine sur l'orchestre, & c'est

à elle que tous les instrumens obéissent. Il est auteur d'une grande quantité d'ouvrages, parmi lesquels on indique les suivans.

1737, *Ezio*, de Metastasio. 1738, *Angelica; Demofoonte*, de Metastasio. 1740, *Candace*, par Silvani & Lalli. 1747, *Tigrane*. 1760, *Amor Contadino*, par Goldoni.

Insanguinis, jeune Compositeur qui donne les plus grandes espérances, & qui, depuis quelques années, a fait exécuter sur divers théatres de l'Italie plusieurs opéra, où l'on trouve des airs d'une grande beauté.

Lapis ou Lapi (Sante), de Bologne, bon écrivain, a composé, avec François Gasparini, la Musique de *la Fede in Cimento*, drame de Zeno, donné en 1730.

Latilla (Gaëtan), Napolitain, excellent Compositeur fort estimé parmi les connaisseurs. Il n'a peut-être pas cette fertilité que les Maîtres de son école possédent ordinairement; mais en revanche, il posséde un savant arrangement dans ses parties, beaucoup de correction dans le style, & une intelligence dans les effets. Il a toujours joui d'une grande réputation bien méritée, & a beaucoup travaillé pour les théatres de l'Italie. Il est auteur des opéra suivans.

1738, *Demofoonte*, de Metastasio. 1743, *Finta Cameriera; Orazio*, à Venise. Le grand Pergolèse eut part à la composition de cet ouvrage. 1744, *Gara per la gloria*, de Vetturi; *Madama Ciana*, avec Galuppi. 1750, *Amore in Tarantola*. 1751, *la Pastorella al Soglio*, de Pagani; *Griselda*, de Zeno; *Gl'Impostori; l'Opera in prova alla moda*. 1752, *l'Isola d'amore*, par le Comte Gozzi; *l'Olympiade*, de Mestatasio. 1761, *Amore Artigiano*, de Goldoni. 1763, *Merope*, de Zeno. 1766, *Buona figliuola supposta Vedova*. Il est oncle du célebre Piccini.

Laurenti (Pierre-Paul), de Bologne, Compositeur du commencement du siecle. Il a fait la Musique des trois opéra suivans. En 1701, *Attilio Regolo in Africa*. 1716, *Esone ringiovenito*, de Stanzani. 1710, *I Diporti d'Amore in villa*.

Laurenzi (Philibert). On trouve nommé avec distinction ce Maître, pour un opéra qu'il donna à Ferrare en 1665, avec le titre *Esilio d'amore*.

Leardini (Alexandre), d'Urbin. Il a laissé un morceau fort estimé dans son *Antiope*, opéra qu'il a mis en Musique l'an 1649.

Legrenzi (Jean), de Bergame, Maître de chapelle à Saint Marc de Venise, & Maître de Musique au conservatoire des *Mendicanti*, fut un des Professeurs les plus célebres & les plus estimés de l'anciènne école; il suffit de nommer les deux places qu'il a occupées pour faire son éloge. C'est toujours parmi les plus grands Compositeurs que la chapelle de Saint Marc a choisi ses directeurs. Il a laissé beaucoup d'ouvrages pour l'Eglise du conservatoire, qui les garde comme une partie précieuse des fonds de cet établissement musical. Il a aussi beaucoup travaillé pour la scène, & ses opéra étaient fameux pour la pureté du style.

1664, *Achille in Sciro*, par le Marquis Bentivoglio. 1665, *Zenobia e Radamisto*. 1668, *Tiridate*. 1675, *Eteocle e Polinice*. 1676, *Adone in Cipro; Germanico sul Reno; Totila*, de Noris..... *La Divisione del mondo*, du même. 1681, *Antioco il grande; Pausania*. 1782, *Ottaviano Cesare Augusto*, de Beregan; *Lisimaco riamato da Alessandro; Creso*, de Torradi; *i Due Cesari*, par le même. 1683, *Anarchia dell'Imperio*, de Stanzani. 1684, *Pertinace*.

Leo (Léonard), Napolitain, un des génies les plus sublimes pour la Musique & le premier Maître de son tems. C'est toujours avec le ton du respect & de l'admiration que tous les Professeurs en parlent. On prétend qu'aucun Compositeur n'a donné à la Musique cette élevation intéressante, cette touchante majesté qui fait le caractere principal du style de Leo. Le noble pathétique regne toujours dans sa composition; son caractere sérieux & sensible le portait à ce genre. C'est pourquoi il aima par préférence le chromatique, & s'en servit habilement. Il joint à la difficulté de soutenir ce genre, toute la douceur & l'aisance qui sont un si grand mérite, même dans la Musique la plus naturelle. Pour le goût & l'expression, il sera célebre dans tous les tems; tant de dons naturels étaient guidés par la profonde connaissance de son art; enfin cette homme merveilleux ne saurait être assez célébré. L'Europe entiere connaît son nom & sa Musique. C'est à la composition dramatique qu'il se plaisait davantage; mais il n'en a pas moins laissé d'excellens morceaux pour l'Eglise & de très agréables pour la chambre.

Voici quelques-uns de ses opéra.

1720, *Cajo Gracco*, de Stampiglia. 1722, *Tamerlano*, de Piovene; *Bajazette*, du même. 1723, *Timocrate*, de Lalli. 1728, *Argene*, du même. 1729, *Catone in Utica*, de Metastasio. 1735, *la Clemenza di Tito*, du même. 1737, *Siface*, ancien opéra retouché, par le même.

Logroscino, contemporain de Pergolèse, de Leo, de Feo, &c. est le Dieu du genre bouffon, & a servi de modele à presque tous les Compositeurs de ce genre.

Lonati (Ambroise), Milanais, ancien Maître, de mérite, Compositeur d'un opéra donné à Milan en 1684, intitulé : *Ariberto e Flavio, Regi de' Longobardi.*

Lotti (Antoine), Vénitien, Maître Organiste de Saint-Marc, ensuite Maître de chapelle à la même Eglise, a été l'un des plus grands hommes de sa profession. Le fameux Hasse, son élève, son ami intime, & l'homme le plus en état d'en juger, pense qu'aucun des plus grands Maîtres n'a réuni dans ses ouvrages, à un si haut degré, l'expression & la science. Sa composition réunit à l'expression, la savante régularité de l'ancienne école, toute la grace, la richesse & le brillant de la moderne. « Quelle expression, quelle variété » dans cette expression même, quelle justesse dans les idées! » s'écrie M. Hasse. Qu'il est touchant d'entendre un homme de son âge, d'un mérite & d'une réputation au dessus de toute envie, parler avec ce ton d'enthousiasme d'un grand Maître! Lotti est réellement le héros du Sassone, & le chef de l'École Vénitienne. On ne fait usage de sa Musique d'Eglise à la chapelle de Saint Marc qu'aux grandes solemnités; elle est divine : le genre d'expression qu'il y a mis, éleve l'ame & exprime toute la grandeur imposante de la religion. Il a fait imprimer des *duetti*, des *terzetti* & des madrigaux à plusieurs voix, à Venise 1705. Au théatre, il a donné les pieces suivantes.

1683, *Giustino*, de Beregan. 1693, *il Trionfo d'Innocenza*, de Ciallis. 1696, l'acte I de *Tirsi*, de Zeno. 1707, *Achille placato; Teuzzone*, de Zeno. 1709, *Ama piu chi men si crede*, par Silvani; *Commando inteso, ed ubbidito*, par le même; *Sidonio*, du Comte Pariati. 1710, *Isaccio Tiranno*. 1771, *Forza del Sangue*, par Silvani; *il Tradimento Traditor di se Stesso*. 1712, *l'Infedeltà punita; Porsena*, du Comte Piovene. 1713, *Irene Augusta*, par Silvani. 1724, *il Polidoro*, du Comte Piovene. 1715, *Foca superbo*,

par Lucchini. 1717, *Alessandro Severo*; de Zeno. 1718, *il Vincitor generoso*. Tous les opéra précédens ont été composés & donnés à Venise. *Gli Odi delusi dal Sangue*, à Dresde.

Lucchesi (André), élève de Gallo, Compositeur moderne, né à Venise, est au service de l'Electeur de Cologne. C'est un homme de beaucoup de mérite, qui a une grace particuliere dans le style, un arrangement concis & énergique dans ses parties, & des idées neuves. Indépendamment de ses talens pour la composition, il excelle à jouer du clavecin. Il jouit d'un avantage bien rare parmi les Italiens; c'est que ses symphonies sont recherchées & applaudies en Allemagne, tandis que les Italiens même avouent que les Allemands l'emportent actuellement sur eux pour la Musique instrumentale : cette supériorité peut s'expliquer aisément. L'Allemand, beaucoup plus appliqué & laborieux, & ordinairement plus profond dans la connaissance du contrepoint & des regles de l'harmonie, travaille & corrige sans cesse ses ouvrages; tandis que l'Italien moderne, plus paresseux encore que ses ancêtres, travaillant avec une facilité que la nature ne donne qu'à lui, réussit mieux dans la Musique du sentiment, qui est la vocale, que dans l'instrumentale, dont le principal mérite se trouve dans la combinaison des accords. Voici les noms de quelques opéra de Lucchesi :

1765, *l'Isola della Fortuna*. 1767, Une Cantate pour les fêtes, données à Venise au Duc de Wirtemberg; *le Donne sempre donne*, de Chiari. 1771, *il Matrimonio per Astuzia*.

Lucio ou Luzzo (François) Vénitien, ancien Maître, qui a traité le genre érotique avec succès. Voici quatre pieces estimées, dont il composa la Musique.

1651, *Amori d'Alessandro Magno, e di Rossana*, par Cigognini. 1653, *il Pericle effeminato*. 1654, *Euridamante*. 1658, *Medoro*, par Aureli.

Luzzaschi (Luzzasco), Auteur estimé de plusieurs Madrigaux à cinq voix, divisés en quatre livres, imprimés à Ferrare dès l'an 1584. On sait que le madrigal est la premiere forme de poésie italienne, à laquelle on appliqua la Musique, dès que celle-ci fut en état de lui être unie & de lui prêter ses charmes. Ce Compositeur est curieux à étudier.

Macari (Jacques), Romain, bon Compositeur, qui réussissait dans les parodies. Nous en indiquons quelques-unes.

1727, *Adoaldo furioso*. 1735, *Aristide*, de Goldoni; *Ottaviano Trionfante di Marc Antonio*, opéra-comique de Goldoni. 1736, *Fondazione di Veneria*, opéra-comique du même. 1737, *Lucrezia in Costantinopoli*, par le même. 1743, *la Contessina*, par le même.

Maggiore (François ou Cicio), Napolitain, Compositeur brillant & agréable, ne voulut jamais s'attacher à aucun service, mais a toujours couru l'Europe, en donnant de ses ouvrages dans les différentes villes. Le talent qui lui attirait le plus d'applaudissemens, était celui de bien rendre en musique les cris de divers animaux, genre bas & peu desirable. Il est mort derniérement en Hollande. On a de lui, en 1745, *I Rigiri della Cantatrice*; en 1762, *Gli Scherzi d'Amore*.

Magni (Joseph), Maître de chapelle à la cathédrale de Foligno, sa patrie: bon Compositeur & assez recherché dans son tems, il fit la musique en 1697 du *Decio in Foligno*, donné dans la même ville, & en 1706, du *Teuzzone*, représenté à Milan.

Magni (Paul), Maître de chapelle à la cour de Milan, vers la fin du siecle passé, a beaucoup travaillé, & très souvent en société avec les meilleurs amis de son tems.

Majo (François ou Ciccio de), Napolitain, excellent Compositeur moderne, qu'il faut placer au rang des plus habiles. Il a fait souvent le tour des grands théatres d'Italie; mais il n'a jamais voulu quitter sa patrie. Sa Musique est pleine de sentiment; son style charmant & pur: il n'a jamais donné dans cet excès absurde de fatras harmonique, qui ôte tout intérêt & se ressemble toujours. Il est mort jeune il y a trois ou quatre ans.

1762, *Artaserse*, de Metastasio. 1768, *Antigono*, du même. 1769, *Didone abbandonata*, du même. 1774, *Alessandro nell' Indie*, du même.

Malvezzi (Christophe), ancien Maître de chapelle à la cour des Médicis au milieu du seizieme siecle, eut part à la composition des fameux intermedes de Strigio.

Mancini

Mancini (François), Napolitain. On trouve de ce Maître de très beaux intermedes, ent'autres : *il Cavaliere Bretone*, en 1731. Hasse, dont il a été collègue, le place parmi les plus habiles Maîtres de l'art.

Manelli (François), de Tivoli, ancien Maître, a composé le premier opéra qu'on ait donné à Venise. Le choix qu'on fit de lui à une époque si remarquable, doit nous donner une idée fort avantageuse de son mérite.

1636, *Témistocle*. 1637, Epoque de l'établissement des théâtres publics à Venise. Celui de Saint Cassien (ainsi nommé du nom de la paroisse où il est situé) fut le premier, & on l'ouvrit cette année, en y représentant *Andromeda*, poëme de Benoît Ferrari, & Musique de Manelli. Apparemment qu'il réussit, car Manelli fut arrêté pour faire les autres qui le suivirent. 1638, *La Maga fulminata*. 1642, *Aliate*. 1651, *Ercole nell'Erimento*, à Plaisance. 1653, *il Ratto d'Europa*. 1666, *I Sei Gigli*, à Ferrare.

Manfredini (Vincent), élève de Perti, & de Fioroni, savant Compositeur moderne, a été douze ans à la cour de Russie, où il montrait la Musique au grand Duc Paul Pétrowitz, auquel il dédia ses élémens de Musique sous ce titre : *Regole Armoniche*, &c. imprimé à Venise en 1775.

Manna (Janvier), Napolitain, neveu de Dominique Sarro, Maître très habile, après avoir fait le tour des grands théâtres d'Italie, tels que Venise, Milan, Turin & Rome, avec un succès brillant, vit actuellement dans sa patrie, où il compose presque toute la belle Musique d'Eglise qu'on exécute aux grandes cérémonies. Les Professeurs & le Public sont d'acord sur la beauté de ses compositions. Il a composé ces deux drames en 1751. *Didone abbandonata*, de Metastase ; en 1753, *Siroe*, du même, tous les deux donnés à Venise.

Manza (Charles), de Brescia, Maître de Musique en réputation parmi les Anciens, fit la Musique de l'opéra *Paride in Ida*, l'an 1706, & de *l'Alessandro in Susa*, en 1708, dont les paroles sont du Comte *Frigemelica-Roberti*.

Marazzoli (Marc), ancien Maître Vénitien, dont il est fait mention avec éloge dans l'histoire des Théâtres Italiens. On a encore deux opéra

de ce Compositeur. *Gli Amori di Giasone e d'Issipile*, en 1642, & *il Trionfo della Pietà*, par le Prélat Rospigliosi, donné à Rome en 1656.

Marcello (Benoît), noble Vénitien, d'une des plus illustres familles de la république, Amateur & Compositeur de Musique au rang des plus grands Maîtres. Le caractere, le style, le goût de sa composition, ne ressemblent à aucun des Compositeurs; & il est peut-être le plus sublime de tous. L'élévation & la force de ses idées n'ont point eu de modeles, & peu d'imitateurs. Rien n'approche de l'enthousiasme qui regne dans ses motets. Il fait passer dans sa Musique l'énergie des pensées orientales. C'est exactement le Pindare des Musiciens : il en est aussi le Michel-Ange par la force & la régularité du dessin. On trouve dans l'analyse de ses ouvrages une science profonde & une adresse ingénieuse. Mais l'exécution de son chant est d'une difficulté presqu'insurmontable. Il faut des voix de la plus grande étendue & qui ne redoutent pas les intervalles les plus extraordinaires. Son grand ouvrage est bien intitulé : *Estro Poetico-armonico, Parafrasi sopra i primi 50 Salmi, poësia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello, Patrizi Veniti :* otto tomi. Il a mis en Musique quelques cantates, parmi lesquelles *la Cassandra* & le *Timoteo* sont principalement admirés pour l'expression. Les poëmes sont du célebre Abbé Conti, aussi noble Vénitien, auteur estimé de plusieurs ouvrages en philologie & en métaphysique. On a de Marcello des madrigaux, des chansons & autres ouvrages, monumens précieux d'un célebre amateur, qui n'a pas craint de déroger à la naissance la plus distinguée, en cultivant comme un professeur l'art délicieux de la Musique. Il florissait au commencement de ce siecle. Le chef de sa famille, qui subsiste encore, était en 1770 Ambassadeur de Venise à la Porte.

Marenzio (Luc), né dans le territoire de Brescia, mort en 1599; fut un des plus savans & des plus illustres Compositeurs du seizieme siecle. C'est à la Musique des madrigaux que son génie le portait; & c'est aussi dans ce genre qu'il se rendit admirable. On sait qu'alors ces petits morceaux poétiques étaient fort en vogue parmi les gens de lettres. C'étaient des plaintes d'amans malheureux, ou d'amans qui avaient perdu leurs maîtresses : des plaintes ingénieuses, quelquefois fades, mais toujours des vers doux & propres à recevoir l'accent & l'expression de la Musique; ceux que *Marenzio* a mis en Musique, ont été imprimés plu-

ſieurs fois. Il en a composé neuf livres à cinq voix, ſix à ſix voix, & un à quatre, imprimés à Veniſe depuis 1580 juſqu'en 1608. Marenzio a été Maître de chapelle du fameux Cardinal Louis d'Eſt; les plus grands Souverains de l'Europe en firent le plus grand cas, & ſur-tout le Roi de Pologne, auquel il demeura pluſieurs années. Il retourna à Rome, fut nommé Maître de chapelle de S. Pierre; & pendant le reſte de ſa vie fut chéri particuliérement du Cardinal Aldobrandini, neveu de Clément VIII.

Mariani (Jean-Baptiſte), Auteur de la Muſique d'un fort bel opéra, qu'on donna à Viterbo en 1659, ſous ce titre: *amor vuol Gioventù.*

Marotta (Eraſme), Sicilien. Dans l'ouvrage de l'Abbé Bettinelli *del Riſorgimento d'Italia*, on trouve que Marotta fit la Muſique de l'*Aminta*, drame paſtoral du Taſſe: il ne pouvait mieux choiſir. Cette anecdote eſt intéreſſante pour l'époque qui eſt de l'an 1550.

Martinengo (Le Chevalier Antoine-François), bon Compoſiteur, a beaucoup travaillé en ſociété avec d'autres Maîtres, vers la fin du dernier ſiecle, pour les théatres de Lombardie.

Martini (Jean-Marc), Vénitien, floriſſait en 1683, lorſqu'il compoſa la Muſique d'*Appius Claudius* de Morſelli.

Martini (le Pere Jean-Baptiſte), Cordelier, Maître de chapelle de l'égliſe de ſon couvent à Bologne, célebre Auteur moderne ſur la théorie de la Muſique, eſt un des plus ſavans Profeſſeurs de l'Europe; ſes ouvrages de théorie & de pratique ont par-tout la plus grande réputation. Nous en parlerons ailleurs avec plus de détails.

Mattioli (Dom André), Maître de chapelle du Duc de Mantoue, Profeſſeur diſtingué & très aplaudi dans ſon tems, eſt Auteur de pluſieurs opéra que les curieux peuvent examiner à Ferrare.

1650, *la Palma d'amore*, de Berni; *Il Ratto di Ceſalo*, du même. 1651, *Eſilio d'amore*. 1656, *la Didone*. 1665, *Il Perſeo*, d'Aureli. 1666, *Gli ſforzi del deſiderio*, à Ferrare.

Mazzocchi (Dominique), ancien Maître de l'École Romaine, dont on a plusieurs madrigaux mis en Musique, & imprimés à Rome en 1638. Il a composé aussi la Musique de plusieurs oratoires, entr'autres, d'un intitulé : *Il martirio de SS. Abbondio, Abbondanzio, Marziano e Giovanni*, donné à Rome en 1631.

Mazzoleni (Jacques), bon Professeur Romain, Compositeur de la Musique d'un opéra donné avec grand succès à Rome en 1694, ayant pour titre : *La Costanza in amor vince l'inganno*.

Melani (Alexandre), Auteur de la Musique d'un opéra fort applaudi, qu'on donna sur plusieurs théâtres d'Italie, entr'autres à Bologne & à Florence, en 1697, intitulé : *Il carcerier di se medesimo*, par Adimari.

Merula (le Chevalier Tarquin), de Bologne, ancien Maître fort estimé, dont on a plusieurs bons ouvrages imprimés à Venise en 1640, à deux, trois, quatre & cinq voix.

Merulo (Claude), de Correggio, dans les états de Modène, Organiste de l'église de S. Marc de Venise, est un des plus anciens Compositeurs qui ait fait servir la Musique à l'action dramatique. En 1574, on donna à Venise un spectacle dans la salle du Grand-Conseil à Henri III, Roi de France.

La piece n'avait d'autre titre que *Tragedia*. La Musique fut trouvée admirable, & la fête d'une nouveauté piquante. Merulo a composé aussi beaucoup de Musique d'Eglise, dont une grande partie est imprimée, & des madrigaux à trois, quatre & cinq voix, imprimés aussi à Venise depuis l'an 1578 jusqu'en 1608.

Micheli (Benoît), Romain, bon Professeur, qu'on employa à Rome pour composer la Musique dudivertissement théâtral qu'on y donna pour l'Impératrice Elisabesh Christine. Il fit à Venise en 1746 la Musique de *Zenobia*, drame de *Metastasio*.

Milleville (Alexandre), de Ferrare. L'Empereur & le Roi de Pologne

l'eurent pendant plusieurs années à leur service. Il composa quelques opéra estimés.

Mixte (Nicolas le), Vénitien. Il est auteur de la Musique des deux opéra qui suivent. En 1703, *La forza vinta dall'onore* : en 1704, *Il Trofeo del Innocenza.*

Molinari (Dom Pierre), Prêtre de Murano, grande île voisine de Venise, Auteur de quelques opéra qui plurent beaucoup. En 1660, *Ipsicratea* : en 1664, *Barbarie del Caso.*

Monari (Barthélemi), de Bologne, se fit un nom par la Musique du *Catone il Giovine*, donné en 1688.

Monte (Philippe de), ancien Maître très considéré parmi les Professeurs : nous proposons ses ouvrages, pour qu'on y voye mis en pratique les plus beaux préceptes de l'harmonie : sa méthode est d'une grande autorité. Il est Auteur de beaucoup de madrigaux à trois, quatre, cinq & six voix, imprimés à Venise depuis 1569 jusqu'en 1592.

Monteverde (Claude), de Crémone, un des grands Compositeurs anciens. Il se fit connoître d'abord par le talent de bien jouer de l'alto-viola. Le Duc de Mantoue l'attacha à son service, où il s'appliqua à l'étude de la composition, sous la direction de Marc-Antoine Ingegneri, Maître de la Cour. Quelque tems après il passa à Venise, où on le fit Maître de la chapelle ducale de S. Marc, place qui n'a jamais été occupée que par des Professeurs d'un mérite distingué. Monteverde publia des madrigaux, selon la mode de ce tems, à trois, quatre & cinq voix. Entraîné par le goût & par l'expression, il osa le premier enfreindre des regles de l'art, qu'on avait cru jusqu'alors inviolables. On cria au sacrilege; on le traita de corrupteur de l'art & d'ignorant.

Monteverde se défendit par des lettres imprimées à la tête de ses ouvrages; mais sa plus belle défense fut la révolution qu'il causa, & qui ramena de son parti les Amateurs, le public, & même les Professeurs, qui adopterent ses heureuses nouveautés. On peut regarder Monteverde comme un homme qui fait époque dans l'histoire de l'art. Il secoua le joug

d'une quantité de regles séveres, qui étaient un obstacle à la variété & à l'énergie de l'harmonie, fit un nouvel usage des dissonances, & ouvrit une carriere que, sans lui, tant d'hommes célébres n'auraient peut-être pas connue, ou du moins n'auraient pas parcourue avec tant de bonheur. Il florissait en 1620, & fut admis, cette même année, à l'Académie de Bologne, qui, par une grande solemnité, célébra un événement si glorieux pour elle. Ses madrigaux sont imprimés à Venise depuis l'an 1582 jusqu'en 1651. Il y a encore un autre recueil de ses pieces à une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept & huit parties, intitulé : *Selva morale e spirituale*, imprimé à Venise en 1640. Il a composé aussi les opéra suivans :

1630, *Proserpina rapita*, drame. 1640, *Arianna*, par Rinuccini, premier opéra donné sur le théâtre de S. Moïse à Venise; *Adone*, avec le titre de *Tragedia musicale*, par Paul Vendramin. 1642, *l'Incoronazione di Poppea.*

Monza (le Chevalier Charles) Maître de Musique au service de la Cour de Milan, bon Compositeur moderne, est connu par plusieurs opéra donnés sur les théâtres d'Italie. En 1777 il en composa deux pour Venise, savoir la *Nitteti*, de Metastasio, & *Cajo Mario.*

Mortellari (Michel), Napolitain, jeune Compositeur moderne, s'est fait connoître à Rome, à Milan, à Modène, à Venise, par des opéra, où l'on a trouvé des morceaux d'une Musique agréable & facile. On a de lui plusieurs petites chansons qui, par leur simplicité, ont eu beaucoup de vogue. Voici quelques-uns de ses opéra.

1775, *Le Astuzie amorose*; *Ezio*, de Métastase. 1776, *D. Salterio Civetta*; *l'Antigona*; *Il Baron di Lago nero*. 1778, *Alessandro nell' indie*, de Metastasio.

Nanini (Jean-Marie & Jean-Bernardin, son neveu), étaient deux Maîtres célebres de l'Ecole Romaine. Le second a été Maître du fameux Horace Benevoli. Ils ont composé plusieurs livres de madrigaux imprimés à Venise depuis 1579 jusqu'en 1586.

Navara (François), Romain, Auteur de la Musique d'un opéra singulier donné à Turin en 1698, intitulé : *Basilio Rè d'Oriente.*

NEGRI (Dom François), Prêtre Vénitien, élève d'Antoine Lotti, excellent Professeur de clavecin & de violon, a composé beaucoup de Musique instrumentale, ainsi que des motets & des cantates.

NELVI (Joseph Marie), de Bologne, figure parmi les bons Auteurs de son école. En 1723 il fit la Musique du drame *Amor nato trà l'ombre*, par le Comte Zaniboni. Il y travailla avec son ami Caroli. L'année d'après il composa celle de *l'Odio redivivo*. Ces deux opéra ont été donnés à Bologne.

NENNA (Pomponius), ancien Maître assez connu, a fait imprimer huit livres de madrigaux à cinq voix, depuis l'an 1609 jusqu'en 1631.

ORGIANI (Théophile), Vénitien, Maître de chapelle de la ville d'Udine; ce laborieux Auteur a fait un grand nombre d'opéra. Le public de Venise était si content de lui, qu'il ne voulut pas, pendant plusieurs années, entendre d'autre Musique que la sienne.

1686, *Eliogabalo*, d'Aureli; *Il Vizio depresso e la virtù coronata*. 1687, *Dioclete*. 1689, *Gare dell'Inganno e dell'amore*. 1691, *Il Tiranno deluso*. 1703, *l'Onore al cimento*. 1711, *Armida Reginà di Damasio*.

ORLANDI (Vincent-Marie), de Bologne, Auteur de la Musique d'une piece singuliere sur la disgrace du fameux Chancelier d'Angleterre, Thomas *Moore*, intitulée: *Tommaso Moro*, & donnée à Bologne en 1698.

ORLANDINI (Joseph-Marie), de Bologne, très habile Professeur, d'un mérite reconnu par tous les connoisseurs, a été Maître de Musique au service de la Cour de Toscane. Il excellait dans la composition des intermedes. Voici une suite assez nombreuse de ses opéras toujours accueillis avec des succès remarquables.

1710, *Farasmane*, de Lalli; *Fede tradita e vendicata*, par Salvini. 1713, *Carlo Rè d'Alemagna*, du même. 1714, *l'Innocenza giustificata*, du même. 1717, *Merope*, de Zeno. 1718, *Antigona*, par Pasqualigo: cette piece fut jouée à Venise & à Bologne dans les années 1721, 24 & 27; *Lucio Papirio*, de Salvi. 1719, *Ifigenia in Tauride*, de Pasqualigo. 1720, *Pa-*

ride, de Muazzo; *Griselda*, de Zeno. 1721, *Nerone*, de Piovene. 1723; *Giuditta*, oratorio, à Ancône. 1724, *Oronta*, à Milan. 1725, *Berenice*, de Pasqualigo. 1729, *l'Adelaide*. 1730, *la Donna nobile*, intermede. 1737, *Massimiano*, de Zeno & Pariati. 1745, *lo Scialacquarore, o la fiera della sensa.*

Ottani (Bernardin), né à Turin, bon Compositeur moderne, bon Peintre, & excellent *Tenore* en même-tems.

Il a composé plusieurs morceaux de Musique instrumentale & vocale; entr'autres, en 1769, *Amore senza malizia*, opéra-comique, par l'Abbé Chiari.

Pacchioni (Dom Antoine), Modénois, éleve d'Ercules, & de Jean-Marie Bononcini, né en 1654, & mort en 1738; Maître de Musique au service de Renaud I. Après de longues études sur les ouvrages du fameux Palestrina, il devint lui-même de la plus grande célébrité pour la science profonde du contre-point, dont il a donné des preuves dans sa Musique d'Eglise imprimée. On a aussi de lui la Musique d'une action dramatique, donnée à Modène en 1682, ayant pour titre: *La gran Matilda.*

Pacelli (Antoine), Vénitien, très habile Maître parmi les derniers de l'ancienne école. Les Professeurs louent beaucoup une cantate qu'il mit en Musique, pour un divertissement exécuté à la campagne de la maison Erizzo, ayant pour titre: *Amor furente* en 1723, ainsi qu'une autre piece dramatique intitulée: *Il finto Esau*, donnée en 1698 aux théâtres de Venise.

Paganelli (Joseph-Antoine), de Padoue, Auteur des opéra suivans:

1737, *Il figliuol prodigo*, oratoire. 1732, *Apoteosi d'Alcide*, cantate; *Caduta di Leone*, de Pagani. 1742, *Artaserse*, de Metastasio; *Barsina*, de Silvani. 1743, *Engelberta*, de Zeno & Pariati.

Pagliardi (Jean-Marie), Florentin, Maître de Musique au service de la cour de Toscane. Ces trois opéra furent très bien reçus.

1672, *Caligola delirante*. 1674, *Lisimaco*; *Numa Pompilio.*

Paisello

Paisello (Jean) Napolitain, un des plus beaux génies que la nature ait produits en Musique. On convient assez communément que les dons infinis qu'il a reçus en naissant, ne lui ont pas laissé le sang-froid & la patience qu'exigent l'application à l'étude, & la méthode Napolitaine.

Dès sa jeunesse il s'est laissé aller à tout le feu de l'invention & de l'imagination que l'art peut à peine contenir, encore moins suggérer dans les bornes des regles. Il s'annonça dans sa patrie par des singularités très heureuses dans le genre enjoué & libre, en composant plusieurs petits opéra-comiques dans le jargon Napolitain, langue très poétique par elle-même, & la plus propre à bien rendre les graces & l'expression du chant.

Ce qui le caractérise est l'originalité & le feu; mais il est tout ce qu'il veut être; & la richesse de ses idées soumet tous les objets, toutes les situations, toutes les nuances les plus délicates à la nouvelle langue, dont il sait faire parler la Musique. Pour comprendre tout ce qu'il vaut, il faut être assez heureux pour l'entendre jouer & chanter *all' improviso* sur le clavecin. C'est la véritable inspiration; c'est l'enthousiasme qui le saisit & l'éleve au-dessus de la sphere ordinaire des idées musicales. Si la réflexion s'en mêle pour la composition, il descend tout de suite; & quoique toujours admirable, il rend les impressions de l'habitude & du souvenir; alors ce n'est plus qu'un grand Musicien : il cesse d'être un Inspiré; tant il est vrai que le sublime ne peut être que l'effet de l'ivresse & de l'enthousiasme. Sa Musique est très célebre & très connue. On sait combien il est grand & énergique dans le sérieux; combien il est nouveau, singulier & charmant dans le comique. Si l'on pouvait dispenser quelqu'un de suivre les regles, c'est bien Paisello. Il rachete par des beautés originales les fautes que les Professeurs lui reprochent, & que les Amateurs regardent quelquefois comme des beautés. Après avoir recueilli en Italie les applaudissemens de tous les théâtres, il est passé en Russie il y a deux ans, & est au service de l'Impératrice. Il est encore à la fleur de son âge; & on espere qu'il viendra se fixer en France.

1765, *Amore in ballo.* 1766, *Nozze, disturbate.* 1770, *Demetrio*, de Metastasio; *le Trame par amore; l'Idolo Cinese.* 1773, *l'Innocente fortunata; D. Anchise Campanone; Il Tamburo notturno.* 1774, *la Frascatana.* 1775, *Demofoonte*, de Metastasio; *Discordia fortunata.* 1777, *le due Contesse; il Duello; la Disfatta di Dario.*

Paladini (Joſeph), Milanais, Maître de chapelle de pluſieurs Egliſes dans cette ville, a beaucoup travaillé, ſur-tout à la Muſique des *Oratorio.* Il en fit exécuter un grand nombre à Milan, depuis 1728 juſqu'en 1745.

Palestrina (Jean-Pierre-Louis de), ~~Vénitien~~, mort en 1594, ſurnommé dans ſon tems le Prince de la Muſique, & le Chef des anciens Profeſſeurs & Compoſiteurs de Muſique, tant eccléſiaſtique que profane. Tous les Ecrivains théoriques & hiſtoriques le comblent d'éloges: ſes ouvrages ſont des monumens de ſcience, dépoſés dans les principales chapelles de l'Europe. On avait pour lui une ſi haute vénération, que quatorze des plus célebres Profeſſeurs de Muſique compoſerent un recueil de pſeaumes à cinq voix, & lui en firent hommage, en les lui dédiant en 1592. Le mérite de cet homme ſi renommé eſt d'avoir le premier mis en pratique toute la théorie de l'art, en ſe propoſant la plus rigoureuſe exécution des regles. Il a traité tous les genres avec une égale intelligence, dans un tems où la Muſique profane était au berceau.

Ses madrigaux préſentent une harmonie, que l'on peut comparer à un beau morceau d'ordre Toſcan en groſſes maſſes de pierre de taille, qui en impoſe par ſa ſolidité.

Il a compoſé douze livres de Meſſes à quatre, cinq, ſix & huit voix, imprimés à Rome & à Veniſe en 1554, & conſécutivement juſqu'en 1601; deux livres d'offertoires à cinq voix, à Veniſe en 1594; deux livres de motets à quatre voix, à Veniſe, 1571; quatre autres imprimés à Veniſe depuis 1575 juſqu'en 1586; des hymnes pour toute l'année à quatre voix, à Rome, 1589; deux livres de madrigaux à quatre voix, à Veniſe, 1586; deux livres à cinq voix, à Veniſe, 1581; des litanies à quatre voix, en 1600, à Veniſe.

Pallavicini ( ), Maître au conſervatoire des Incurables à Veniſe, bon Compoſiteur dans tous les genres.

Pallavicino (Charles) de Breſcia, Compoſiteur de Muſique théâtrale, s'eſt fait diſtinguer dans l'école Vénitienne. Il fut appelé par la cour de Saxe, & y eut du ſuccès. De retour en Italie la quantité de ſes opéra prouve qu'il était fort goûté.

1666, *Aureliano*, *Demetrio*. 1675, *Dioclesiano*, par Noris; *Enea in Italia*, par Buſſani. 1676, *Galeno*, de Noris. 1679, *Nerone*, par Corradi. 1680, *Meſſalina*. 1682, *Baſſiano, o il maggior impoſſibile*, par Noris. 1683, *Carlo Rè d'Italia*, du même; *il Rè infante*, du même. 1684, *Licinio Imperatore*, du même. 1685, *Maſſimo Pupieno*, par Aureli. 1686, *Amazzone Corsara*, *ovvero Alvilda Regina de Goti*, par Corradi; *Amor innamorato*, par Noris; *Elmiro Rè di Corinto*, par Grimani; *Didone delirante*. 1687, *Geruſalemme liberata*, de Corradi.

Pampani (Cajetan-Antoine), de la Romagne, Maître pendant vingt-quatre ans au conſervatoire de *l'Oſpedaletto*; ce qui prouve ſon mérite. Son ſtyle étoit bruyant, & il aimait à donner de la beſogne aux inſtrumens.

De tous ſes opéra, celui qui eut un véritable ſuccès, eſt le *Demofoonte*.

1735, *Anagilda*, par le Comte Zaniboni. 1737, *Artaſerſe Longimano*, qui eſt *le Temiſtocle*, de Metaſtaſio. 1746, *Caduta d'Amulio*. 1748, *Clemenza di Tito*, de Metaſtaſio. 1750, *Artaſerſe*, de Metaſtaſio. 1752, *il Venceslao*, de Zeno. 1755, *Aſtianatte*. 1764, *Demofooonte*, de Metaſtaſio. 1768, *Demetrio*, du même.

Paradies, Napolitain, éleve de Porpora, bon Compoſiteur & Profeſſeur très eſtimé, a été très longtems en Angleterre, y jouiſſant d'une réputation diſtinguée. C'eſt auſſi un des plus habiles joueurs de clavecin de nos jours. Il demeura à Veniſe, où il a donné autrefois de ſa Muſique au théâtre. On y remarque les trois pieces ſuivantes.

1738, *Aleſſandro in Perſia*, à Lucques. 1739, *Decreto del fato*, fête donnée à Veniſe pour les nôces de Dom Philippe, Infant de Parme. 1740, *Le Muſe in gara*, cantate aux *Mendicanti*, à Veniſe.

Partenio (Jean-Dominique), de la province du Frioul, Maître au conſervatoire des *Mendicanti*, à Veniſe. On s'en ſouvient encore avec ſatisfaction, ainſi que de trois opéra, auxquels il fit une excellente Muſique. 1673, *Coſtanza trionfante*, par le Chanoine Svanovich : en 1681, *Dioniſio*, de Noris : en 1682, *Flavio Cuniberto*, du même.

Pecci (Thomas), ancien Maître, a mis en Muſique des madrigaux qui ont eu beaucoup de réputation.

Pellegrini (Pierre), de Brescia, Compositeur de mérite, & grand joueur de clavecin, a fait la Musique, en 1742, du drame de *Stampiglia*, intitulé : *Cirene.*

Pera (Jérôme), Vénitien, excellent Ecrivain de Musique d'Eglise : il est mort en 1770.

Perez (David), Napolitain, un des meilleurs Compositeurs modernes, dont le mérite répond à la réputation. Il est hors d'Italie depuis trente ans ; cependant ses productions y sont recherchées & applaudies, autant que celles de son pays. Il fut pendant quelque tems au service de la cour de Vienne, & passa ensuite à celle de Lisbonne, où il est toujours demeuré. Son style est correct, sa composition du meilleur goût, & sa maniere pleine d'agrément. Avant de sortir de l'Italie, il a fait en 1750, *Mérope*, de Zeno, & en 1751, *Demetrio*, de Metastasio.

Pergolese (Jean-Baptiste), naquit en 1704 à *Casòria*, petite ville à huit ou dix mille de Naples. Il fut reçu dès sa plus tendre enfance au conservatoire de cette ville, appelé *Dei poveri di Giesù Christo*, qui depuis a été suprimé. *Gaetano Greco* était alors à la tête de cette fameuse école. Ce grand Maître prit un tel soin de son éleve, qu'à l'âge de quatorze ans il s'était déja distingué dans les écoles par différens morceaux du plus grand effet.

Cependant ses compatriotes ne rendirent pas à ses premiers essais toute la justice qu'ils méritaient ; & son premier opéra joué au théâtre *de' Fiorentini*, n'eut presque point de succès.

Le Prince de *Stigliano*, premier Ecuyer du Roi de Naples, jugea mieux des talens de Pergolèse : il le prit sous sa protection ; & depuis 1730 jusqu'en 1734, il lui procura des ouvrages pour le *Teatro nuovo*. Ce fut dans ce tems-là qu'il fit aussi la *Serva Padrona* pour le théâtre de *S. Bartholomeo.*

En 1735 il fit à Rome la Musique de *l'Olympiade* ; & en même-tems *Duni* (que nous avons vu à Paris dans les dernieres années de sa vie), fit celle de l'opéra intitulé : *Il Nerone.*

Qui croirait que Pergolèse tomba à plat, & que Duni eut le glus grand succès ?

Il faut avouer, à la louange de l'Auteur du *Peintre amoureux*, qu'il en fut si honteux, qu'il eut le courage & la bonne-foi de crier à l'injustice, & de rougir d'un triomphe qu'il ne méritait pas. Cependant il avait prévu son succès & la chûte de Pergolèse ; car ayant été appelé à Rome pour faire le second opéra (Pergolèse était chargé du premier) le mérite de ce Musicien l'effraya au point qu'il n'osa pas écrire une note avant d'avoir entendu la répétition de l'Olympiade. Alors il se rassura, & dit à Pergolèse : « Mon ami, il y a dans votre ouvrage beaucoup de beautés » de détail qui seraient senties à la lecture, *en chambre*, mais qui disparaî- » tront *au théâtre*. Dans une *grande salle* il faut de *grosses notes*. Mon » opéra ne vaudra pas le vôtre, mais il aura plus de succès. »

De retour à Naples, Pergolèse, à la sollicitation du Duc de *Matalone*, composa la *Messe*, le *Dixit* & le *Laudate* que nous avons de lui, & qui eurent un succès, bien fait pour le dédommager des injustices criantes qu'il avait éprouvées jusqu'alors.

Cependant sa santé dépérissait de jour en jour : il était attaqué depuis quatre ou cinq ans d'un crachement de sang qui le minait insensiblement. Ses amis l'engagerent à prendre une petite maison à *Torre del greco*, petit bourg situé au pied du mont Vésuve, sur le bord de la mer.

L'opinion publique est que, dans ce lieu, les malades soupçonnés d'avoir mal à la poitrine, guérissent ou succombent plus promptement. Ce fut là que Pergolèse composa son fameux *Stabat*, la cantate d'*Orphée* & le *Salve Regina*, qui fut le dernier de ses ouvrages. Enfin, au commencement de 1737, ses forces étant tout-à-fait épuisées, il cessa de vivre ; & ce fut de ce moment que sa réputation, jusques là concentrée dans ce petit coin de l'univers, commença à se répandre dans tous les pays de l'Europe.

Cet homme presqu'ignoré pendant sa vie, fut élevé jusqu'aux nues aussitôt qu'il fut mort. Tous les théâtres de l'Italie ne voulaient plus jouer que ses ouvrages, que peu de tems auparavant ils dédaignaient avec tant d'injustice ; & les Eglises ne retentissaient plus que des motets de ce grand Compositeur.

On peut juger par ce récit fidele, qu'il est de toute fausseté qu'on ait empoisonné Pergolèse, ainsi que le bruit en a couru pendant longtems. Il n'eut pas assez de réputation pendant sa vie, ni des succès assez brillans

pour exciter l'envie; & la maladie de poitrine qui le détruisit pendant plus de cinq ans & le conduisit au tombeau, doit effacer tout soupçon d'un poison inutile à lui donner, puisqu'il était depuis si longtems aux portes de la mort.

Beaucoup de gens ont cru en France que Pergolèse était le plus grand Musicien que l'Italie eût produit. Peut-être quelques-uns le croient-ils encore? Cependant cette erreur n'est plus pardonable depuis que nous avons étudié les œuvres de *Vinci*, de *Jomelli*, de *Galuppi*, de *Hasse*, de *Marcello*, de *Leo*, de *Durante*, de *Piccini*, de *Sacchini*, de *Iraeta*, de *Paisiello*, & de plusieurs autres Maîtres, dont les noms seront dans tous les tems à la tête des fastes de la Musique.

Les Italiens conviennent unanimement que personne n'a surpassé Pergolèse dans le genre de l'*expression*; mais ils lui reprochent de la sécheresse, un style coupé, son chant quelquefois sacrifié à l'effet des acompagnemens, & trouvent en général son genre trop mélancolique: défaut qu'il a peut-être dû à sa mauvaise santé & à sa complexion délicate. Cependant ils l'appelent le *Dominiquain* de la Musique; mais c'est assez nous apprendre qu'il n'en est ni le *Raphaël*, ni même le *Titien*.

On peut lire des détails sur Pergolèse, beaucoup plus étendus par M. Boyer, dans le Mercure de Juillet 1772.

Peri (Jacques), Florentin, excellent Compositeur ancien. Dans les heureux tems de la Toscane, c'est-à-dire, vers la fin du seizieme siecle, trois gentilshommes Florentins, Jean de Bardi, Pierre Strozzi, & Jacques Corsi, tous les trois riches & remplis de goût & de connoissances, voulurent avoir un drame en Musique. Ils firent faire le poëme par Octave Rinuccini, fort bon Poëte, & la Musique par Peri, qui était le meilleur compositeur de ce tems-là. Ce fut la *Dafne* donnée en 1597, époque du premier opéra un peu régulier: il fut suivi trois ans après de l'*Euridice*, & en 1608, par l'*Arianna*, tous les deux de Peri & Rinuccini. Les histoires du tems parlent beaucoup de cette époque; la fête fut des plus brillantes: on l'a regardée comme l'époque de l'établissement de l'opéra. Ce ne peut être cependant qu'à l'égard d'une plus grande perfection; car il est certain qu'on trouve des actions théâtrales représentées en Musique plus d'un siecle avant ce tems à Rome; & à Florence, peu d'années auparavant, on

avait donné les opéra de Madame Guidiccioni, mis en Musique par *Emile del Cavaliere*. Nous pensons qu'on doit juger de-là que le spectacle de Dafné fut trouvé si beau & si au-dessus de tout ce qu'on avait fait jusqu'alors; que les éloges qu'on lui donna le firent regarder par les Ecrivains comme le premier établissement de ce nouveau genre de représentation théâtrale.

Jacques Peri fut au service de la cour de Ferrare, qui était la rivale de celle de Toscane; & il composa la Musique des tournois qui ornait alors les complimens que l'on faisait aux Cavaliers, ou les galanteries que l'on disait aux dames, toujours en madrigaux chantés par de petits amours.

Perillo (Salvador), Napolitain, né en 1731, éleve de Durante, en même-tems que le célebre Piccini; après ses études, il se fixa à Venise, où il demeure depuis long-tems. C'est un bon compositeur naturel, simple & agréable; plusieurs de ses piéces ont été aplaudies: il réussissait toujours mieux dans le comique.

1759, *Berenice*; *Buona figliuola*, de Goldoni. 1761, *Viaggiator ridicolo*, du même. 1763, *La Donna Girandola*, de Chiari. 1764, *La finta Semplice*, de Goldoni. 1769, *La Villeggiatura di mestre*. 1776, *I. trè vagabondi*; *Il Demetrio*, de Metastasio.

Perini (Jacques), travailla à la Musique du *Seuloco*, de Minato, qu'on représenta avec autant de magnificence que d'applaudissemens à Milan, en 1671.

Perti (Jacques Antoine), de Bologne, né en 1656, est un des plus grands Professeurs de l'anciene école, fort estimé de ceux de la moderne. Il est auteur classique pour la composition d'Eglise. Ses ouvrages en sont les regles & les modeles. Une harmonie mâle & fondée, une intelligence admirable dans l'arrangement des parties, & un art d'autant plus admirable qu'il est caché; voilà les traits qui peignent cet illustre maître. Il a été au service des Princes de Toscane qui le regretterent beaucoup, lorsqu'il passa à celui de l'Empereur, où il a demeuré presque toute sa vie. Les Empereurs Léopold & Charles VI l'estimerent infiniment, & le comblerent d'honneurs & de biens: il fut fait par Léopold, Conseiller de cour. Par-

mi ses éleves, il y en a un qui, par son mérite, son savoir, ses ouvrages & sa réputation, fait seul l'éloge de son maître. C'est le pere Martini, de Bologne. Perti a travaillé aussi pour le théatre; & nous allons indiquer plusieurs de ses opéra.

1679, *Atide*, de Stanzani, à Bologne. 1683, *Marzio Coriolano*, à Venise. 1686, *Flavia*, à Bologne. 1689, *Rosaura*, à Venise; *l'Incoronazione di Dario*. 1691, *l'Inganno scoperto per vendetta*, à Venise. 1690, *Brenno in Efeso*, à Venise. 1692, *Furio Camillo*, de Noris, à Venise. 1693, *Nerone fatto Cesare*, du même, à Venise. 1694, *Il Rè Infante*, de Noris, à Bologne. 1695, *Laodicea e Berenice*, du même. 1698, *Apollo Geloso*, par Martelli. 1699, le premier acte d'*Ariovisto*, à Milan. 1708, *Il Venceslao*, de Zeno, à Bologne. 1717, *Lucio Vero*, du même, à Bologne. 1718, *Gesù al sepolcro*, oratorio; *Morte del Giusto*, oratorio, à Venise.

Pescetti (Jean-Baptiste), Vénitien, illustre Compositeur moderne, éleve de Lotti, a fait de la Musique très belle pour l'église & pour le théâtre: le caractere distinctif de ce maître est la plus grande facilité d'exécution, sans que la composition en ait pour cela moins de correction & d'expression. La nature lui a dicté les chants les plus simples & les plus mélodieux. Pescetti, presqu'en sortant de l'école de Lotti, composa une grand Messe à Venise. Hasse s'y trouvait, & fut surpris de la beauté de la composition: il avoua que la nature avait abrégé au jeune Vénitien le chemin de son art. Pescetti a été plusieurs années en Angleterre, & est mort en 1758. Voici quelques-uns de ses opéra.

1726, *Il Tropotipo*, intermede de Lalli. 1727, autre intermede du même, *la Cantatrice*. 1729, *Dorinda*, par M. Marcello; *I. Trè difensori della Patria*. 1731, *Narcisso al fonte*, cantate, à Padoue. 1739, *Alessandro nell' indie*, de Metastasio. 1740, *Tullo Ostilio*. 1747, *Ezio*, de Metastasio.

Piccini (Nicolas), né en 1728 à *Bari*, capitale de la petite province de ce nom, dans le royaume de Naples. Son pere qui était Musicien, le destinait à l'état ecclésiastique. Il lui fit faire ses études, & de peur de l'en détournet; il ne voulut pas lui enseigner la Musique. Le jeune homme que son génie dominait malgré lui, ne voyait jamais un instrument

&

& sur-tout un clavecin sans tressaillir ; il s'exerçait en cachette à jouer tous les airs des opéra qu'il avait entendus, & qu'il retenait avec une facilité surprenante. Son pere l'ayant un jour conduit chez l'Evêque de *Bari*, il s'amusait, se croyant seul, sur le clavecin du Prélat : celui-ci l'entendit de l'appartement voisin, & se plut à lui faire répéter plusieurs airs ; la justesse & la précision du chant & de l'accompagnement le surprirent, & il engagea le pere à mettre son fils au conservatoire de Sant'-Onofrio, à la tête duquel était alors le fameux *Leo*. Le jeune homme y entra au mois de Mai 1742. Il y fut mis d'abord entre les mains d'un maître subalterne, dont il ne put supporter long-tems les leçons, dictées par une routine aveugle. Au bout de quelques mois, les objections qu'il lui fit sur sa maniere d'enseigner, lui attirerent de sa part quelques vivacités. Choqué de cette injustice, il résolut, pour s'y soustraire, de travailler seul & d'après lui-même. Il se mit à composer sans regles & sans autre guide que son génie, des pseaumes, des oratorio, des airs d'opéra ; ce qui fit bientôt naître l'envie ou l'admiration chez tous ses camarades. Il osa enfin composer une Messe entiere. Un des maîtres du conservatoire qui l'avait vue, & qui même en avait fait faire une répétition, crut devoir en parler à *Leo*. Celui-ci quelques jours après envoya dire à Piccini de venir lui parler. Le jeune homme qui se sentait pénétré pour lui de ce respect qui est en quelque sorte l'instinct du génie, fut saisi de frayeur, & se rendit en tremblant aux ordres de son maître. - Vous avez fait une Messe, lui dit Leo d'un air froid & presque sévere ?- Oui, Monsieur. - Montrez-moi votre partition, - Monsieur, - Montrez-la moi, vous dis-je ? Piccini se crut perdu ; mais il fallut obéir : il alla chercher sa partition. Leo la feuilletta, en regarda tous les motifs, sourit, & sonna la clochette destinée à annoncer les répétitions. Le jeune compositeur plus mort que vif, le supplia vainement de lui épargner ce qu'il appelait un *affront*. Les instrumens & les chanteurs arriverent au signal ; on distribua les parties, & l'on attendait pour commencer que Leo battît la mesure. Alors il se tourna gravement vers Piccini, & lui présenta le bâton qui sert à cet usage en Italie comme en France. Nouvelle confusion, nouvelles prieres du jeune éleve qui aurait voulu dans ce moment n'avoir jamais fait de Musique. Enfin il rassembla toutes ses forces, & marqua d'une main tremblante les premieres mesures. Mais bientôt entraîné, échauffé par l'harmonie, il ne vit plus ni Leo ni l'assemblée qui

ét it nombreuse; il fut tout à sa Musique, & la fit exécuter avec un feu, une action, une justesse qui surprirent tout l'auditoire, & le firent combler d'éloges. Leo seul gardait le silence : je vous pardonne pour cette fois, lui dit-il enfin; mais si vous y retombez jamais, je vous châtierai de maniere que vous vous en souviendrez toute votre vie. Quoi! vous avez reçu de la nature un si beau présent, & vous enfouissez le don qu'elle vous a fait! Au lieu d'étudier les principes de l'art, vous vous livrez à toutes les saillies de votre imagination, & vous croyez avoir fait un chef-d'œuvre! L'enfant piqué de ces reproches, raconta pour s'excuser ce qui l'avait dégoûté de l'étude, l'ignorance de son premier maître, &c. Leo se radoucissant alors, l'embrassa, le caressa, & lui ordonna de venir tous les matins prendre de ses leçons.

Ce grand homme mourut subitement quelques mois après. Heureusement pour son illustre éleve, il eut pour successeur le célebre Durante, l'un des plus savans compositeurs dont l'Italie s'honore. Il eut bientôt distingué Piccini au milieu de tous ses camarades; il le prit dans une affection particuliere, & se plut à lui montrer tous les secrets de son art. Les autres sont mes écoliers, disait-il quelquefois, mais celui-ci est mon fils. Enfin après douze ans d'études, Piccini sortit en 1754 du conservatoire, sachant tout ce qu'il est permis de savoir en Musique, & plein d'un feu, d'une chaleur d'imagination, qui peut-être, jusqu'alors, n'avait pas eu d'exemple. Niccolo Logroscino était alors le seul Compositeur qui eut de la réputation dans le genre comique. Le Prince de Vintimille proposa M. Piccini au Directeur du théâtre des Florentins à Naples, où Logroscino avait régné pendant long-tems. Il y composa l'opéra intitulé : *Le Donne dispettose.* Tous les partisans de l'ancien maître formerent contre le nouveau une cabale si puissante, que, sans la fermeté & la générosité du Prince de Vintimille, l'opéra n'eût pas été donné. Ce Prince paya d'avance au Directeur une somme de 8000 livres pour le dommage vrai ou prétendu qu'il aurait reçu, si l'opéra n'eût pas eu de succès. Mais il fut accueilli avec transport; & M. Piccini, encouragé par ce premier succès, composa l'année suivante un autre opéra intitulé : *Le Gelosie*, où se trouve le charmant duo *Vado a vota la rota*, ensuite *Il Curioso del suo proprio danno*, dont le succès fut plus grand encore que celui des deux autres, & qui fut remis au théâtre avec de nouveaux applaudissemens

quatre années consécutives ; ce qui jusqu'alors n'était jamais arrivé en Italie. Son génie prenait de jour en jour de nouvelles forces, & bientôt il s'éleva jusqu'au genre tragique dans la Zénobie qu'il composa en 1756 pour le grand théâtre de Naples ; jamais opéra n'y avait autant réussi : on l'a remis plusieurs fois depuis, & toujours il a été reçu avec enthousiasme. Entre plusieurs morceaux de la plus grande expression, on y distingue les airs *Lasciami o ciel Pietoso ; Si Soffre una tiranna* & le duo *Va ti consola addio.*

Après les belles compositions de Vinci, de Leo, de Hasse, de Buranello, le public & les connaisseurs étaient enchantés de trouver dans un jeune homme, avec le même savoir, le même ordre & la même sagesse, une vigueur, une variété, & sur-tout une grâce nouvelle, un style brillant & animé, enfin l'assemblage si rare de toutes les qualités que peuvent donner la nature & l'art, réunis au plus haut degré.

Bientôt la réputation de M. Piccini parvint jusqu'à Rome, où il fut appelé pour composer *l'Alessandro nell'Indie.* Outre plusieurs airs dignes des plus grands maîtres, on y trouve cette superbe ouverture que l'on exécute encore en Italie dans tous les concerts publics & particuliers. Deux ans après il y donna la fameuse *Cecchina* ou la bonne Fille, le plus parfait de tous les opéra-bouffons, qui excita dans Rome une admiration portée jusqu'au fanatisme. Il n'y a point d'exemple d'un succès plus brillant, plus mérité, & plus universellement soutenu. Depuis vingt ans on le revoit encore avec une admiration toujours renaissante sur tous les théâtres de l'Italie & de l'Europe entiere. Il y regne une vérité, une propriété de couleur, une fraîcheur, une variété, & une originalité qui se soutiennent depuis l'ouverture jusqu'à la fin. Chaque air, chaque morceau est un chef-d'œuvre dans son genre, & l'ensemble est lié avec tant d'art, qu'aucune partie ne peut en être détachée ou déplacée, sans que l'ouvrage y perde. Enfin, nous osons l'assurer, cette production charmante restera comme le vrai modele de ce genre ; & malgré les copies répétées que l'on en a faites, & que l'on en pourra faire encore, il sera toujours plus facile de la piller que de l'imiter.

Si les bornes que nous nous sommes prescrites nous le permettaient, nous aimerions à suivre ce grand maître dans les progrès de son art & de son génie ; nous le ferions voir se multipliant, pour ainsi dire, lui-même

avec une fécondité inépuisable, écrivant dans la même année (1761) six opéra, trois sérieux & trois bouffons, remplissant en quelque sorte toute l'Italie, & applaudi presque en même-tems à Turin, à Reggio-di-Modène, à Bologne, à Venise, à Rome & à Naples, enrichissant la langue musicale d'une foule d'expressions créées, de motifs ingénieux & nouveaux; enfin composant dans l'espace de vingt-cinq années cent trente-trois ouvrages, dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre, & dont il n'y en a aucun qui ne renferme quelques morceaux capables seuls de faire la réputation d'un compositeur. Mais nous avons voulu donner une notice de sa vie & non son éloge, & nous nous contenterons d'indiquer ici ceux de ses opéra qui ont le plus réussi. Outre ceux que nous avons déja cités, on distingue dans le genre bouffon *Lo Stravagante*, *la Molinarella*, *l'Ignorante astuto*, *la Locandiera di spirito*, *la Corzara*, *I sposi perseguitati*, *la Buona Figliuola maritata*, *I Napoletani in America*, *il Vagabondo fortunato*, *Gelosia per Gelosia*, *le Contadine bizarre*, *le Vicende della sorte*, *Le quatro Nazioni*, *il Barone di Torre-forte*, *le Gemelle*, *il Sordo*, *Il Cavaliere per amore*, *I Stravaganti*, *l'Americano ingentilito*, *I Viaggiatori*, &c. & dans le genre sérieux les deux *Olimpiade*, les deux *Artaserse*, les deux *Alessandro nell' indie*, *Il Cajo Mario*, *Il Demofoonte*, *Il Gran Cid*, *Il Rè Pastore*, *Il Demetrio*, *l'Antigono*, *la Didone*, *l'Ipermestra*, &c.

Que l'on ajoute à tant d'ouvrages une quantité innombrable de morceaux détachés d'oratorio, de cantates, de Musique d'Église, & l'on concevra difficilement que le même homme ait pu dans l'espace de vingt-cinq ans produire ce qui paraît trop fort pour la vie de plusieurs hommes.

Ce qu'il y a de plus étonnant encore, c'est la variété prodigieuse qui regne dans toutes ces productions; c'est l'art admirable qui y est développé, la richesse de l'invention, un emploi juste & sage de la Science musicale, qui ne dégénere jamais en affectation & en pédantisme, une harmonie pure, claire, & en même-tems profonde, un chant parfaitement analogue au sujet & à la situation, & qui a toujours l'air d'être, comme il l'est en effet, composé d'abord sur les paroles, au lieu d'être ajusté sur les accompagnemens; enfin une force & une originalité, & des ressources en tout genre inconnues jusqu'à lui, & dont peut-être il emportera le secret. Enfin ce qui paraît aussi inconcevable que le reste, c'est que le génie de ce maître, loin d'être épuisé par tant de travaux, par des maladies fré-

quentes & cruelles, par des inquiétudes & des chagrins domestiques, inséparables d'une famille nombreuse, semble encore être dans toute sa force; ce qu'il y a de sûr, c'est que les deux derniers opéra qu'il a faits à Naples en 1774 & 1775, sont peut-être ses deux chefs-d'œuvre. Le second *Alessandro nell'indie* & les *Voyageurs* y ont eu & y ont encore un succès prodigieux. A Paris, où, malgré tant de critiques ridicules & d'ennemis acharnés, il a enlevé les applaudissemens de tous les gens sensibles & de tous les connaisseurs, il a fait sur un poëme dépourvu d'intérêt, dans une langue qu'il entendait à peine, dont il ignorait l'accent & la prosodie, pour une nation dont le goût, le génie & le système théâtral lui étaient absolument inconnus; il a fait, dis-je, un opéra plein de morceaux délicieux. La premiere cavatine d'Angélique, le récit de Médor, le duo sublime & l'air: *Je renonce à ce que j'aime.* Les airs *Non je ne cherche plus cette source terrible*: *c'est l'amour qui prend soin lui-même*; la belle scène de Roland suivie de l'air *tu sais ce que j'ai fait pour elle*; le duo de Roland & d'Angélique: l'air de *l'aimable objet qui m'enchante*: le beau *Monologue*, & sur-tout l'air terrible *Que me veux-tu, monstre effroyable*, seront dans toutes les bouches & sur tous les pupitres, & toujours entendus avec transport au théâtre, tant que l'on chantera en France de la Musique sur des paroles Françaises. Plusieurs airs Italiens que M. Piccini a faits pour les différens opéra-bouffons qu'il a fait exécuter l'année derniere, tels que l'air de bravoure chanté dans la *Sposa colérica*, par *la Signora Chiavacci*, & remis depuis avec tant de succès dans le *Geloso in Cimento*, d'Anfossi; le nouveau final ajouté au troisieme acte de la Bonne Fille, & sur-tout celui qu'il vient de faire pour le second acte de *la Buona Figliuola maritata*, qui est sans contredit le meilleur que l'on ait entendu sur ce théâtre, & peut-être qu'il ait fait lui-même, prouvent que nous pouvons jouir long-tems encore des fruits de son heureux génie, si nous avons toutefois le bonheur de le fixer parmi nous, & le bon esprit de l'attacher à notre nation par un sort digne de ses talens.

Pietragrua (Charles-Louis) Florentin, bon Maître, Auteur de la Musique de deux opéra donnés à Venise en 1721 & 1722. Le *Pastor fido* par M. Pasqualigo, noble Vénitien, & l'autre *Romolo, e Tazio.* Les Professeurs parlent de Pietragrua, avec des éloges qui donnent de

ſon mérite l'idée la plus avantageuſe. Il a été au ſervice de la cour Palatine.

Pignatta (l'Abbé Pierre Romulus), Romain, très habile Compoſiteur de la fin du ſiecle paſſé. Il eſt auteur des pieces ſuivantes.

1695, *Coſtanza vince il deſtino.* 1696, *Aſmiro rè di Corinto*, la poéſie eſt auſſi de lui; *Sigiſmundo I. al diadema*, de Grimani. 1697, *l'Inganno ſenza danno.* 1699, *Paolo Emilio.* 1700, *Il vanto d'amore*, par Pignatta même. 1705, *l'Oronte in Egitto*, du même.

Pistocchi (François-Antoine), de Bologne, Chef de l'Ecole Boulonnaiſe, toujours fertile en grands Compoſiteurs. Il a été au ſervice de la cour de Brandebourg-Anſpach. Piſtocchi traitait ſupérieurement le groteſque en Muſique.

1679, *Leandro*, opéra-comique. 1681, *il Girello*, opéra-comique. 1697, *Narciſo*, par M. Zeno, à Anſpach. 1699, *il Martirio di S. Adriano*, par Stampiglia, à Veniſe. 1700, *le Riſa di Democrito*, par le Comte Minato, à Vienne.

Polani (Jérôme), Vénitien, Compoſiteur, dont les opéra eurent un ſuccès conſtant, & qui a beaucoup travaillé. Il a donné en 1700, *Praſſitele in Gnido*, par Aureli. 1704, *la Vendetta diſarmata dall'amore.* 1705, *Creſo Tolto alle fiamme*, par Aureli. 1707, *Roſilda. Vindice la Pazzia della vendetta.* 1708, *la Virtù trionfante di Amore vendicativo; il Cieco geloſo*, par Aureli. 1710, *Berengario Rè d'Italia*, de Noris. 1717, *Chi la fà, l'aſpetta*, opéra-comique, par François Paſſerini.

Pollarolo (Charles-François), de Breſcia, eſt le premier qui, au théâtre, ait embelli la Muſique inſtrumentale. Par ſon mérite, par l'étonnante quantité de ſes ouvrages, & par les aplaudiſſemens ſuivis qu'on lui prodiguait, on voit qu'il était regardé comme un des premiers Compoſiteurs de l'Italie.

Voici une liſte complette de ſes ouvrages.

1686, *Demone amante, o Giugurta*, par Noris; *Licurgo*, par le même. 1689, *Antonino, Pompejano*, par Buſſani. 1691, *Alboino in Italia*, de Corradi; *la Pace fra Tolomeo; è Seleuco.* 1692, *Ibraim Sultano; Iole*

Regina di Napoli, par Corradi; *Jeste*, par Frigimelica; *Onorio in Roma; Circe abbandonata dà Ulisse*, par Aureli. 1693, *la forza della Virtù*; *Avvenimenti di Erminia e Clorinda*, par Corradi. 1694, *Ottone*, par Frigimelica; *la Schiavitù fortunata; Alfonso I* par Noris; *Amage, Regina de Sarmati*, par Corradi. 1695, *Gl'Inganni felici*, par Zeno; *l'Irene; il Pastor d'Anfriso*, par Frigimelica. 1696, *Ercole in Cielo; Rosimonda*, par Frigimelica. 1697, *I. Regi Equivoci*, de Noris; *Tito Manlio*, du même; *Amore, e dovere*; *Forza d'amore*. 1698, *Ulisse sconosciuto in Itaca; Marzio Coriolano*, par Noris. 1699, *Giudizio di Paride*; *Faramondo*, de Zeno. 1700, *Il color fà la Regina*, de Noris; *Lucio Vero*, par Zeno; *Il Ripudio d'Ottavia*, par Noris. 1701, *Delirio commune per l'incostanza de Genii*, par le même; *Catone Uticense*, par le même; *Ascanio*. 1703, *Odio d'amore*, par Noris; *Venceslao*, par Zeno; *Almanzor in alimena*, de Giannini; *Arminio*, de Salvi. 1704, *la Fortuna per dote*, de Frigimelica; *Giorno di notte*, par Noris. 1705, *Fede ne' tradimenti*, de Gigli; *Enigma disciolto; Dafni*. 1706, *Flavio Bertarido, Rè di Longobardi*; *Filippo Rè di Grecia*, par Barziza. 1707, *la Vendetta d'amore*. 1708, *Egisto*. 1709, *l'Alciade, o violenza d'amore*; *Il Falso Tiberino*, par Zeno & Pariati. 1710, *Costantino Pio*. 1712, le troisieme acte d'*Eraclio*, par Bernardoni; *l'Infedeltà punita*; *P. C. Scipione*, par M. Piovene. 1714, *Semiramide*, par Silvani; *Il Trionfo della Costanza*. 1715, *Gli amici rivali*, par Neri. 1716, une cantate à Venise, chez l'Ambassadeur Impérial, Comte de Colloredo, à l'occasion d'une victoire contre les Turcs; *Ariodante*; *Germanico*, de M. Barziza. 1718, *Spurio Postumio*, de Piovene; *Amore in gara col fasto*, de Silvani; *Farnace*, par Lalli. 1719, *Astinome*; *le Pazzie degli amanti*. 1726, *Furia Lucrezia*, par Lalli. 1728, *Nerina*. 1729, *la Sulpizia fedele*, par Lalli.

Pollarolo (Antoine), fils du précédent, Maître de chapelle à l'Église de S. Marc, très habile homme, & digne de soutenir la célébrité de son nom. Il composa en 1700, *Aristeo*, par Corradi. 1701, *Griselda*, par Zeno. 1702, *Demetrio, e Tolomeo*; *Leucippo, e Teone*. 1721, *Lucio Papirio dittatore*, de Zeno; *Plautilla*, de Cassani. 1723, *Cosroe*.

Porfirii (Pierre) Vénitien, bon Compositeur, florissait au milieu du

dernier siecle. Il fit la Musique d'une piece qu'on donna l'an 1687, & qui a pour titre : *Zenocrate Ambasciatore a Macedoni.*

Porpora (Nicolas), Napolitain, un de ces grands hommes qui ont illustré l'art, s'est fait admirer dans tous les genres. L'église, la chambre, les théâtres ont également des chefs-d'œuvre de sa composition. Les Papes ont quelquefois fait des présens à des Princes souverains d'un morceau original de la Musique de Porpora ou de Leo. Les richesses musicales des chapelles Romaines forment une partie des merveilles que cette Capitale renferme dans son sein.

Le caractere de sa Musique est le grand & le sérieux ; ses douze cantates ont servi de modele, & ont été la source de toute la bonne Musique faite depuis. Il a supérieurement écrit pour le théâtre : son récitatif sur-tout aurait suffi pour l'immortaliser. Tous les Compositeurs le regarderent, dès son vivant, comme leur maître, & se proposerent pour modele son admirable chant. Il chantait lui-même fort agréablement.

1717, *Arianna*, *e Teseo*, de Pariati. 1726, *Imeneo in Atene*, de Stampiglia ; *Meride*, *e Selinunte*, de Zeno ; *Siface*, ancien opéra retouché par Metastase. 1729, *Semiramide riconosciuta*, du même ; *Ezio*, du même. 1731, *Annibale*, par Del Vastrio. 1736, *Rosbale.* 1742, *Statira*, par Silvani. 1744, *Nozze d'Ercole*, *e d'Ebe.*

Porsile (Joseph), Napolitain, Maître de chapelle au service de la cour de Vienne. Il y travaillait en 1720. Son style était naturel, plein de force & d'expression. Il a composé plusieurs opéra & des oratorio pour la Chapelle Impériale. Hasse en cite un comme une des plus belles choses qu'il ait entendues. Porsile est Auteur des opéra suivans.

1719, *Sisara*, par Zeno, à Vienne. 1721, *Meride*, *e Selinunte*, du même, à Vienne ; *I. Due Rè Roboamo*, *e Geroboamo.* 1726, *Spartaco*, de Pasquini, à Vienne. 1733, *Giuseppe riconosciuto*, de Metastasio, à Vienne.

Porta (Jean), Vénitien, Maître de Musique au service du Cardinal Ottoboni, neveu du Pape Alexandre VIII, ensuite au service de la cour de Baviere, où il est mort. C'était un des meilleurs & des plus

savans

savans Compositeurs de son tems. Les Professeurs en parlent avec vénération ; ils étudient ses ouvrages, & les trouvent d'un travail admirable. Il a composé une quantité d'opéra, dont voici une bonne partie.

1716, *Costanza combattuta in amore*, par Silvani. 1717, *Agrippa*, de Lalli. 1718, *Amor di figlia*, par Moneglia. 1722, *Amor della patria superiore ad Ogn'altro*, avec Chelleri. 1724, *Gli sforzi d'ambizione, e d'amore*, par Lucchini; *Antigono tutore*, &c. avec Albinoni. 1725, *Agide Rè di Sparta*, par Madame Bergalli; *l'Ulisse*, de Lalli. 1726, *Aldise*, par le Comte Stampa; *il Trionfo di Flavio Olibrio*, par Zeno & Pariati. 1728, *Amore, e fortuna*; *Nel perdono la vendetta*, de Pagani; *la sorte nemica*, par Silvani. 1729, *Doriclea ripudiata dà Creso*. 1731, *Farnace*. 1732, *Issipile*, de Metastasio.

Porta (le Pere Constance), Cordelier de Crémone, éleve d'Adrien Willaert, Flamand, Maître de chapelle, premiérement à Padoue, puis à la cathédrale d'Osimo dans la Marche, ensuite à celle de Ravenne; enfin à Loreto, où il mourut en 1601. Il a été condisciple de Zarlino, & des premiers Compositeurs de Musique d'église. On a de lui dix-huit œuvres de Musique pratique, dont tous les maîtres & les auteurs ensuite ont fait le plus grand cas.

Predieri (Luc-Antoine), de Bologne, Maître de Musique au service de la Cour de Vienne, où il a demeuré presque toute sa vie, est mort dans sa patrie. On le compte parmi les meilleurs Compositeurs de son école, l'un de ceux qui a réuni le plus heureusement l'ancien goût & le moderne. Il était doué d'une belle imagination & d'une grande vérité d'expression. Charles VI l'aimait beaucoup, & se plaisait à causer avec lui. Ses ouvrages dramatiques sont fort estimés à Vienne; nous n'indiquons que les suivans :

1711, *Griselda*, de Zeno, à Bologne. 1715, *Astarto*, de Zeno & Pariati, à Rome; *Lucio Papirio*, de Salvi, à Bologne. 1719, *il Trionfo di Solimano*, à Florence; *Merope*, par Zeno, à Florence. 1931, *Scipione il grande*, à Venise. 1736, *Zoe*, par Silvani, à Venise. 1738, *il sacrifizio d'Abramo*, à Vienne. 1740, *Isacoo figura del Redentore*, par Metastasio, à Vienne.

Pulli (Pierre), Napolitain, bon Maître moderne, dont les Professeurs parlent avec approbation : parmi ses opéra, on peut indiquer, l'an 1747, *C. M. Coriolano.*

Puerini (le Pere Jules-César), Servite, bon Compositeur de l'école Romaine, a fait la Musique d'un oratorio donné à Rome, le jour de S. Philippe Benizio, en 1692.

Puesdena (François), Sicilien, Maître de la chapelle royale de Sicile, Auteur de la Musique d'un opéra intitulé : *Gelidaura*, représenté en 1692, à Venise.

Radicchi (Joseph), Romain, Compositeur moderne, qui a fait une Musique assez goûtée au drame *Medonte*, représenté à Venise cette même année 1778.

Rampini (Dom Jacques), de Padoue, où il était Maître de chapelle de la cathédrale, excellent Auteur de Musique ecclésiastique. Il n'a pas mal réussi dans le genre théâtral : il a composé en 1711, *Armida in Damasco.* 1712, *Gloria trionfante d'amore.* 1715, *Ercole sul Termodonte.* 1727, *il Trionfo della Costanza.*

Reali (Jean), Vénitien, Maître au service de la cour de Guastalle. On estime beaucoup son opéra intitulé : *Il Regno galante*, représenté à Venise en 1727. C'est un mêlange agréable de plusieurs genres de Musique.

Resta (Noël), de Milan, Auteur d'un opéra-comique charmant, ayant pour titre, *I tre Cicisbei ridicoli*, donné en 1748.

Ricieri (Jean-Antoine), de Vicence, éleve, dans sa patrie, de Freschi, & ensuite à Ferrare de Jean-Baptiste Bassani. Il commença par chanter le dessus ; mais y ayant réussi médiocrement, il s'apliqua à la composition, dans laquelle il se rendit célebre pour la belle méthode & pour le feu & le sentiment qu'il sut mettre dans ses ouvrages. Il a fait d'excellens éleves, entr'autres, le Pere Martini a beaucoup été à son école.

L'Académie de Bologne l'admit avec grande satisfaction parmi ses membres. Il fut appelé en Pologne par le Prince Stanislas Rzewski, Palatin de Podolie, au service duquel, pendant six ans, il travailla également pour le théâtre, l'église & la chambre. On lui demanda des pseaumes pour la chapelle de S. Pierre de Rome; preuve de sa réputation. Il est mort à Bologne, en 1746.

Righi (Joseph-Marie), Compositeur de l'école de Bologne. Il donna en 1694 *la Bernarda*, opéra-comique de sa façon pour la Musique & pour la Poésie.

Righi (François), de l'école Romaine, Maître de la chapelle *del Gesù* à Rome, qui a toujours été desservie par des Professeurs distingués. Il a composé aussi de la Musique pour le théâtre, & on trouve *l'innocenza riconosciuta*, donnée en 1653 à Gênes.

Rinaldo *di Capua*. Nous avons déja parlé de lui à l'article *Capua* (*Rinaldo di*); mais de nouveaux mémoires nous étant parvenus depuis que cet article est imprimé, nous avons cru pouvoir ajouter les détails suivans.

Rinaldo est fils naturel d'une personne d'un rang distingué dans son pays. Il avait d'abord étudié la Musique pour son amusement; mais abandonné par son pere, avec une très petite fortune qui fut bientôt dissipée, il fut obligé d'en faire sa profession. Il n'avait que quinze ans quand il composa son premier opéra à Vienne; il n'est pas maintenant fort à la mode, quoi qu'il ait composé un intermede pour le théâtre de *Capranica*, à Rome, en 1769, qui eut un grand succès. Il a beaucoup d'esprit dans la conversation; mais quoique d'un fort bon caractere, il a des opinions un peu séveres & outrées sur les ouvrages de ses confreres. Il pense qu'on n'a rien laissé à faire de neuf, mais qu'on ne fait que se copier les uns les autres, & qu'on ne peut plus prétendre à l'invention & à la nouveauté, que par l'ignorance du public, ou à son défaut de mémoire; tout ce qui est bon en modulation & en mélodie ayant déja été fait plus d'une fois. Il ne s'excepte pas lui-même de cette critique; il avoue franchement que, quoiqu'il ait écrit autant que les autres, on

ne trouverait peut-être pas dans tous ſes ouvrages plus d'un trait neuf, & qui n'ait été employé plus de mille fois dans des tons & des meſures différentes.

Quant à la modulation, elle doit être toujours la même pour être naturele & agréable ; car ce qui n'a pas été donné au public, n'eſt que le rebut de mille compoſiteurs qui l'ont eſſayé & rejetté comme impraticable & déplaiſant. La ſeule occaſion qu'ait un compoſiteur d'introduire de nouveles modulations dans les airs, ſe trouve dans les ſecondes parties ordinairement fort courtes de ces airs, où l'on ne veut qu'étoner l'auditeur pour le faire retourner bien vîte à la premiere partie, que celle-ci ſert à faire trouver plus belle. Il critique auſſi très ſévérement le bruit & le tumulte des inſtrumens dans les airs modernes.

Rinaldo paſſe à Rome pour être l'inventeur des récitatifs acompagnés ; mais en recherchant des compoſitions anciennes dans les archives de *S. Gerolamo della carità*, nous avons trouvé un oratorio d'*Aleſſandro Scarlati*, compoſé à la fin du ſiecle paſſé, avant que Rinaldo fut né, dans lequel il y avait des récitatifs obligés.

Il n'a pas lui-même cette prétention, tout ce qu'il réclame, c'eſt d'avoir été un des premiers qui ait employé de longues ritournelles dans les récitatifs d'une paſſion forte, pour exprimer ou imiter ce qu'il ſerait ridicule de donner à la voix. Il y a de très belles ſcenes de cette eſpece dans ſes ouvrages.

Dans le cours d'une longue vie, Rinaldo a éprouvé diverſes viciſſitudes de la fortune ; tantôt en vogue, tantôt négligé. Cependant, lorſqu'il a ſenti la vieilleſſe arriver, il a raſſemblé tous les meilleurs ouvrages compoſés dans le tems de ſa plus vive imagination, les regardant comme une reſſource dans les tems de détreſſe : ces tems ſont venus ; diverſes calamités fondent ſur lui & ſur ſa famille ; & cette reſſource, cette unique reſſource, le produit accumulé, des fruits de ſa plume, lui a été volé par un mauvais ſujet de fils, & vendu comme des papiers inutiles.

Ristori (Albert), de Bologne, Compoſiteur de la Muſique de deux opéra, qui eurent le plus grand ſuccès. Le premier avec le titre, *la Pace trionfante in Arcadia*, en 1713, & le ſecond *Euriſteo*, l'année d'après.

Riva (Jules), Vénitien, homme singulier, qui unit à la profession de Médecin l'étude de la Musique, dans laquelle il se signala. En 1670 il fit *l'Adelaide Regia Principessa di Susa*, opéra qu'on reçut avec les plus grands applaudissemens.

Rore (Cyprien), ancien Maître, Compositeur d'une quantité de madrigaux estimés par les Professeurs. Il y en a un livre de chromatiques, qui sont de la plus grande beauté. On les a tous imprimés à Venise depuis 1550 jusqu'en 1577. difformité

Rossi (François), de la Pouille, excellent Compositeur de l'ancien goût, dont on a trois bons opéra. En 1686, *il Sejano moderno della Tracia*. En 1688, *la pena degli occhi*, & *la Corilda, o l'amor trionfante della vendetta*.

Rossi (Michel-Ange), Romain. Il composa la Musique d'un opéra donné à Rome en 1632, intitulé : *Erminia sul Giordano*.

Rovetta (Dom Jean-Baptiste), Vénitien, Compositeur recherché & aplaudi dans son tems, Maître de chapelle à l'église de S. Marc. Il a composé les opéra suivans :

1645, *Ercole in Lidia*, de Bisaccioni. 1649, *Antiope*, par Fusconi, avec Leardini. 1659, *Costanza di Rosmonda*, par Aureli. 1663, *amori di Apollo e Leucotoe*, par Aureli. 1664, *Rosilena*, du même.

Ruggeri (Jean-Marie), Vénitien, homme de mérite, très considéré par ses contemporains. Il a composé une quantité d'ouvrages pour le théâtre, dont nous indiquons quelques-uns.

1696, *Marianne*. 1699, *Milziade*, par Lotto Lotti. 1702, *Amor par vendetta*. 1709, *Arato in Sparta*, de Marcello. 1710, *Armida abbandonata*, &c.

Rust (Jacques), Romain, Maître moderne d'une belle réputation. Ses opéra-comiques ont été fort aplaudis. En voici une partie.

1764, *la Contadine in corte*. 1774, *l'Idolo cinese* 1775, *l'Amor bizzarro*,

Alessandro nell'Indie, de Metastase. 1776, *il Baron di terra asciutta*; *il Socrate immaginario*; *il Giove di Creta*. 1777, *I Due protetti*.

Ruttini, Napolitain, Auteur de deux opéra, *amor industrioso*, & *I Matrimonii in maschera*, en 1765.

Sabbadini (Dom Bernard), Vénitien, Maître de chapelle de la cathédrale & de la cour de Parme, était un Compositeur distingué: il nous reste de lui les opéra suivans :

1690, *Favore degli Dei*, par Aureli; *gloria d'amore*, du même, à Parme. 1696, *Eraclea*, à Venise. 1698, *I disegni della divina sapienza*, &c. oratoire, à Parme.

Il est bon de remarquer que, dans ce tems-là, la maison Farnèse à Parme était ce que les Médicis & les d'Est avaient été à Florence & à Ferrare. Les Farnèse donnaient des spectacles magnifiques sur le plus beau théâtre qui existe, & qui n'est plus d'usage, à cause de sa grandeur, qui exige trop de dépense. Ainsi le mérite des Professeurs était proportionné à un état si florissant.

Sacchini (Antoine), né aux environs de Naples en 1727; éleve du fameux Durante, en même tems que MM. Piccini, Traetta & Guglielmi, & l'un des meilleurs soutiens de cette fameuse école. Un caractere doux & tranquille, une disposition, peut-être trop impérieuse vers la tendresse & le plaisir, se font reconnaître dans ses ouvrages. On trouve dans tous de la finesse, de la délicatesse & des graces, & quand il doit employer l'énergie, c'est encore celle du sentiment. Tous ses Opéra offrent des morceaux de la plus grande beauté, & jusque dans les airs les plus faibles, on découvre une teinte gracieuse, un goût sûr qui ne l'abandonne jamais. Si son penchant vers la volupté nuit quelquefois à son goût pour le travail, il répare ce défaut par cette facilité prodigieuse qui distingue les Maîtres de son école. Appelé à Milan pour composer le premier Opéra, les charmes de la *Prima Donna* lui firent oublier en un instant le but de son voyage, & tout entier à l'amour, il avançait beaucoup plus ses affaires que celles de l'Entrepreneur. Celui-ci, quelques jours avant l'ouverture du théâtre, vint trouver Sacchini pour

convenir avec lui de la premiere répétition ; le Maître un peu embarassé s'aperçut alors de sa faute, & fut obligé d'avouer qu'il n'avait pas encore fait une note de l'opéra qu'on lui demandait. On peut se figurer le désespoir, la fureur de l'*Impresario*, dont cette négligence causait la ruine totale. Heureusement *la Prima Donna*, qui se trouvait d'un caractere ferme & actif, arrêta ses emportemens. « Qu'on nous enferme, dit-elle, » avec deux copistes, & je vous réponds que le Maître ne sortira pas » d'ici que l'opéra ne soit achevé ». En effet, Sacchini, sans sortir de son lit, même pour manger, se mit à la besogne ; les deux copistes avaient beaucoup de peine à le suivre. En quinze jours l'opéra fut fait, copié, apris & mis en scène : c'est un de ses plus beaux, & il eut un très grand succès.

M. Sacchini est un des Maîtres modernes qui a le plus distingué la Musique de théâtre de celle qui convient à l'église ; en conservant toujours à cette premiere la plus grande simplicité. C'est toujours avec peu de chose qu'il produit de grands effets ; c'est dans un chant heureux, plutôt que dans une modulation bizarre & une harmonie recherchée, qu'il a l'art de placer l'expression. Ses acompagnemens sont brillants & ingénieux, sans être chargés & confus. Qui n'a vu que ses airs de théâtre, pourrait le croire un faible harmoniste ; mais il suffit de voir ses chœurs & sa Musique d'église pour perdre cette opinion. On a entendu ici *le chœurs des Prêtres* dans l'imitation française de l'Olympiade ; ce morceau tiré du *Cid*, fait à Londres, joint la plus belle harmonie au chant le plus gracieux, à la plus touchante expression. On connaît aussi celui du *Montezuma*, qu'il est impossible d'entendre sans frissonner. Les finales des deux derniers opéra bouffons qu'il a faits à Londres, sont des chefs-d'œuvre d'harmonie & de chant.

Il a demeuré huit ans à Rome & quatre à Venise, où il était Maître du conservatoire de l'*Ospidaletto*. Il a passé ensuite à Londres, tantôt engagé à travailler pour le théâtre, tantôt arrêté par les desirs des amateurs de la premiere qualité qui le chérissent, & qui voudraient ne le perdre jamais. Il a refusé des engagemens considérables en Russie, en Portugal & même en France, où l'on desirait d'essayer ses talens ; mais son humeur sédentaire, ennemie du mouvement, ne lui aurait permis

d'accepter les offres qu'on lui faisait, qu'en le fixant invariablement à la cour de France.

Il a fait à Rome *la Semiramide*, *l'Eumene*, *l'Artaserse*, *il grand Cid*, *l'Amore in campo*, *la Contadina in Corte*, intermede; *l'Isola d'Amore*, traduite en Français sous le titre de *la Colonie*.

Il n'est pas inutile de rechercher pourquoi cette Musique, à laquelle, peut-être, aucune autre du même genre ne saurait être comparée, a eu peu de succès par-tout où elle a été exécutée, excepté à Paris. M. Sacchini, dont le style plus propre au genre noble & intéressant, qu'au grotesque & au bouffon, a plus consulté son goût dans cet ouvrage que les moyens des exécutans. Les Acteurs bouffons sont ordinairement des chanteurs médiocres, à l'égard de la Musique sérieuse, par conséquent celle de l'*Isola d'Amore* se trouvait bien au-dessus d'eux. Les Acteurs de Paris ont donc été les seuls capables de la rendre, & ce n'est pas en faire un médiocre éloge.

M. Sacchini a fait aussi à Naples, l'*Andromaca*, *Lucio vero*, le même sous le titre *del Vologese*, *Alessandro nell' Indie*, *il Creso*, l'*Ezio*. A Milan, *l'Olympiade*, *l'Armida*. A Turin, le second *Alessandro nell' Indie*. A Venise, la seconde *Olimpiade*, *Nicoraste*, *Alessandro Severo*, *l'Adriano in Siria*. A Monaco, *Scipione*, *l'Eroe curioso*; beaucoup d'autres pour les cours de Munich & de Stugard. Il a fait depuis l'année 1774 qu'il est à Londres, *il gran Cid*, *Tamerlano*, *Lucio vero*, *Antigono*, *la Nitetti*, *Persea*, *Montezuma*, *il Creso*, l'*Erifile*, l'*Amor Soldato & il Calandrano*, opéra-bouffons, & enfin derniérement *Enea e Lavinia*, poëme traduit en Italien sur celui de Fontenelle, & dont le succès est prodigieux. Il a fait en outre, beaucoup d'oratorio, de cantates, de messes & d'airs détachés, entr'autres le fameux air *Se Cerca Sedice*. Ses talens, peut-être plus analogues au goût de notre nation que ceux d'aucun autre maître, joints à ses qualités personelles, nous font vivement regretter de ne le pas voir fixé parmi nous.

Sacrati (François ou Paul), Parmesan, Maître de Musique à la cour de Parme dans les heureux tems de la maison Farnèse. Il acomposé plusieurs opéra d'un genre magnifique & rempli de variété.

1639,

1639, *Delia, o la sera sposa del sole.* 1641, *la finta Pazza.* 1642, *Bellerofonte.* 1643, *Venere gelosa.* 1644, *Ulisse errante*; *Proserpina rapita.* 1648, *Semiramide in India.*

SAJON (Charles), Vénitien. Deux opéra qu'il donna à Venise en 1679 & 1680, le mettent au nombre des bons maîtres. Le premier est *Ernelinda*, drame de Marc Morosini, & *D. Chisciotte della Mancia*, du même Poëte.

SALA, l'un des plus habiles Maîtres de chapelle de l'école Napolitaine.

SALARI (François), Compositeur moderne, Auteur de *l'Amor ramingo*, opéra-comique en 1777.

SALIERI (Antoine), jeune Compositeur moderne au service de l'Empereur, travaille à se faire un nom. Il vient de donner à Milan deux grands opéra pour l'ouverture du nouveau théâtre; *Europa riconosciuta*, & *Troja distrutta.* Cet événement, que l'on célebre toujours par des spectacles magnifiques dans une ville aussi éclairée & aussi considérable que Milan, est une belle occasion de se signaler.

SAMMARTINO, Maître de chapelle au service de l'Archiduc de Milan, Compositeur d'une grande réputation. Sa Musique instrumentale est estimée & répandue, même en Allemagne. Il a composé des opéra autrefois: actuellement il ne travaille que pour l'église.

SANDONI (Pierre-Joseph), bon Compositeur de l'école de Bologne. Il fit en 1709 la Musique de l'opéra d'*Artaserse*, de Zeno & Pariati, qu'on donna à Vérone. Il était Professeur de clavecin, d'une telle habileté, qu'on le crut digne d'être comparé au fameux Handel. Il eut pour femme la célebre Faustine Cuzzoni, une des premieres Musiciennes qui aient existé.

SARATELLI (Joseph), de Padoue, Maître de Musique au conservatoire des *Mendicanti*, & Maître de chapelle à S. Marc de Venise, très sa-

vant Compositeur dont Hasse & Galuppi font les plus grands éloges. Il précéda ce dernier dans la place de maître à S. Marc.

Sarro (Dominique), Napolitain, Maître fort estimé des Professeurs. Il a laissé de très bons ouvrages pour l'église & pour le théâtre. Parmi plusieurs opéra, les deux qui réussirent le plus, furent le *Tito Sempronio Gracco*, donné à Naples en 1725, & *la Didone abbandonata* de Metastasio, à Turin en 1727. Ce fut lui & Porpora qui commencerent à rendre le chant plus agréable.

Sarti (Joseph), de Faënza en Romagne, Maître de Musique au conservatoire de la Pietà à Venise, Auteur d'un grand mérite, jouit maintenant de la plus grande considération dans tous les théâtres d'Italie & ailleurs, où il est recherché avec empressement. Son style est doux, & il réussit, comme il veut, dans le tendre. Nous osons volontiers l'appeler le Tibulle de la Musique. Voici une partie de ses opéra:

1752, *Il Rè Pastore*, de Metastasio. 1765, *il Vologeso*, de Zeno; *la Nitteti*, de Metastasio. 1768, *Semiramide riconosciuta*, de Metastase. 1776, *I Dei del mare*, cantate à trois voix; *l'amor della patria nella partenza d'Ulisse dà Calipso*, cantate; *Farnace*; *le Gelosie villane*. 1778, *il militare bizzarro*.

Sartorio (Antoine), Vénitien, Maître de la chapelle de S. Marc, fut au service de la cour de Brunswick, & regardé comme un des excellens Compositeurs. Il a beaucoup travaillé pour sa cour, pour les théâtres d'Italie & pour la chapelle de S. Marc. Nous n'indiquerons qu'une partie de ses opéra.

1652, *Erginda*, par Aureli. 1661, *Amori infruttuosi di Pirro*, par le même. 1666, *Il Seleuco*, de Minato. 1667, *Prosperità di Elio Sejano*, du même; *Caduta di Elio Sejano*, du même. 1670, *Ermengarda, Regina de'Longobardi*. 1672, *Adelaide*; *Orfeo*, par Aureli. 1673, *Massenzio*, de Bussani. 1677, *Antonino, e Pompejano*, du même. 1678, *Giulio Cesare in Egitto*; *Ercole sul Termodonte*; *Anacreonte tiranno*. 1679, *I Due tiranni al soglio*, par Noris. 1681, *Flora*, avec Marc-Antoine Ziani.

Il ne faut pas le confondre avec Sacaſpre Satornio, ſon oncle, qui a été auſſi bon Compoſiteur.

Scarlatti (le Chevalier Alexandre), Napolitain, premier Maître de la chapelle royale de Naples, fut un des plus fameux Profeſſeurs de cette école. Outre ſes ouvrages charmans, nous lui devons le fameux Haſſe, ſurnommé *le Saſſone* : c'eſt à ſon école que ce grand homme a déployé la richeſſe de ſes talens ; c'eſt en l'étudiant qu'il a appris les fineſſes de ſon art. Ce digne vieillard, l'honneur de ſa profeſſion, le chef & le maître de la Muſique théâtrale, après une ſuite de travaux glorieux ſur tous les premiers théâtres de l'Europe, & particuliérement aux cours de Vienne & de Saxe, jouit à Veniſe d'un repos utile à tous ceux qui ont le bonheur d'en approcher. Ses conſeils, ſes lumieres, ſon eſprit qui ne ſe reſſent en rien de ſon âge, rendent ſa converſation très intéreſſante & très inſtructive.

Parmi les ouvrages du Chevalier Scarlatti, ſes cantates ont eu la plus grande réputation.

1707, *Il trionfo della liberta*, à Veniſe. 1712, *Ciro*, à Rome. 1713, *Mitridate Eupatore*, à Reggio. 1716, *Carlo Rè d'Alemagna*, à Naples. 1718, *Telemaco*, à Rome. 1720, *Turno Aricino*, à Rome. 1724, *Marco Attilio Regolo*, à Bologne.

Scarlatti (Dominique), fils & éleve du précédent, ſoutint la réputation de ſon pere. En Portugal où le Roi le créa Chevalier, & en Eſpagne, ſous le regne de Ferdinand VI il fut extrêmement honnoré & eſtimé. Excellent joueur de clavecin, il ſe rendit fameux dans ces Royaumes où ſa mémoire ſubſiſtera longtems. Il avait compoſé à Rome quelques cantates en 1711 & en 1717 ; les Profeſſeurs les trouverent dignes de ſon pere.

Scarlatti (Joſeph), Napolitain, bon Compoſiteur moderne, mort derniérement à Vienne, où il demeurait depuis pluſieurs années, y travaillait pour les théâtres & pour les concerts publics. Il avait de la facilité, de la grâce dans le ſtyle, & poſſédait d'ailleurs le don d'enſeigner avec beaucoup de clarté & de rapidité. Avant d'aller à Vienne, il avait

composé plusieurs opéra en Italie avec succès, sur-tout dans le comique.

1747, *Pompeo in Armenia*, 1752, *Adriano in Siria*, de Metastasio. *J portentosi effetti della natura.* 1754, *de Gustibus non est disputandum*, par Goldoni; *Ezio*, de Metastasio. 1757, *Isola disabitata*, de Goldoni; *Mercato di malmantile*, de Goldoni, piece très aplaudie. 1759, *la Serva scaltra.* 1760, *la Clemenza di Tito*, de Metastasio.

Schiassi (Cajetan Marie), de l'école de Bologne, Auteur de plusieurs pieces estimées.

1732, *Amor trà nemici*, à Bologne; *Fede ne' tradimenti.* 1734, *Alessandro nell'Indie*, de Metastase. 1735, *Demofoonte*, du même; *Didone abbandonata*, du même.

Scolari (Joseph), de Vicence, excellent Compositeur moderne.

1745, *Pandolfo.* 1746, *la Fata maravigliosa.* 1747, *Olimpiade*, de Metastasio. 1749, *Il vello d'oro.* 1753, *Chi tutto Abbraccia, nulla stringe.* 1756, *la Cascina*, par Goldoni; *Statira.* 1758, *la Conversazione*, de Goldoni; *Artaserse*, de Metastasio; *Alessandro nell'Indie*, du même. 1759, *Il ciarlatano.* 1762, *la Buona Figliuola maritata*, par Goldoni. 1766, *Donna stravagante*; *Schiava riconosciuta.*

Sebenico (Dom Jean), Vénitien, Maître au service de la cour de Savoye, Auteur renommé d'un opéra donné en 1692, intitulé *l'Oppresso sollevato.*

Sellite (Joseph), Napolitain, bon Maître peu connu. Nous ne connoissons de lui qu'un opéra donné en 1733. C'est la *Nitocri* d'Apostolo Zeno.

Serini (Joseph), de Crémone, ancien Maître, qui a composé avec succès des pieces pour la cour de Vienne. Il florissait en 1680.

Sibelli, o Sivelli (Jean-Antoine), de Bologne, Compositeur célebre par sa Musique bouffonne, qui est d'un genre particulier. Il fut Auteur d'un divertissement dramatique qu'on donna à Bologne en 1681, inti-

tulé : *I diporti d'Amore in villa*, par Monti, & d'un autre opéra intitulé : *Elimaura fuggitiva*, en 1684.

Soriano (François). Il eſt compté parmi les excellens maîtres du commencement du dix-ſeptieme ſiecle. La place qu'il occupa de Maître de chapelle de S. Pierre à Rome, dans laquelle il précéda Paul Agoſtini, ſuppoſe en lui un mérite diſtingué.

Stefani (Auguſtin), éleve de Bernabei, né en 1655, maître qui occupe un des premiers rangs dans l'hiſtoire de la Muſique. Il fut d'abord Organiſte à la cour de Baviere ; & à l'âge de dix-neuf ans, il publia un recueil de pſeaumes à huit voix ; enſuite il fit des ſonates & des *duetti*, qui augmenterent ſa réputation. La cour d'Hanovre le fit Maître de chapelle ; & c'eſt là qu'il s'appliqua à la théorie, & qu'il publia ſon ouvrage *ſur la certitude des principes* de la Muſique, & ſur l'eſtime que les anciens avaient pour elle, imprimé en 1698 : ouvrage plein d'érudition & de bonne philoſophie, qui fut traduit en Allemand, & réimprimé huit fois. Il compoſa la Muſique de pluſieurs drames Italiens, pour le théâtre d'Hanovre. On les traduiſit en Allemand, & on les repréſenta à Hambourg. Enfin cet homme célebre vit ſon mérite récompenſé par la dignité d'Abbé de Lipſing, & peu après il fut fait Evêque de Spire : événement remarquable ; car il eſt rare que les ſimples talens, dans les Beaux-Arts, obtiennent des récompenſes ſi brillantes.

Stradella (Alexandre), Maître d'une grande réputation du dernier ſiecle. On loue ſur-tout un oratoire pour S. Jean-Baptiſte, à Rome. Nous avons parlé de lui dans notre premier livre.

Strigio (Alexandre), Gentilhomme Florentin, Compoſiteur au ſervice du grand Duc Côme de Médicis en 1569.

Striglioni (Philippe), de Lucques. En 1678, il fit une belle Muſique au drame de l'*Amor Bisbetico*, dont il avait auſſi compoſé le poëme, & la donna avec ſuccès à Livourne.

Tavelli (Louis), Vénitien, très habile Compoſiteur, & l'un des

meilleurs Organistes que l'on ait connu. En 1726, il composa la Musique *d'Amore e sedgno*, opéra de Boccardi.

Tedeschi (Henri), Maître de chapelle à l'Eglise de Saint Jean à Florence, florissait en 1480, sous Laurent de Médicis, dit le Magnifique. Ce grand Prince imagina le premier de composer des chansons de différentes mesures, & de les faire mettre en Musique à trois voix. Il se servit pour cela de Maître Henri Tedeschi.

Terradellas ou Terradiglas, Napolitain, éleve de Durante, excellent Compositeur moderne, tient son rang parmi les premiers du siecle. Ce maître posséde singuliérement le talent de la composition théâtralé; & dans ce genre il est un des Professeurs qui ont fait le plus d'honneur à l'école de Naples. Son style ressemble à celui de Majo: même solidité, même marche dans les airs. Terradellas en differe par sa vivacité. Ce maître supposait toujours que sa Musique devait être exécutée par de très habiles Musiciens; car il ne leur épargna ni difficulté ni travail. Il y a vingt ans qu'on avait raison de faire cette supposition; mais on aurait grand tort à présent. On appele bonne, une troupe de Musiciens, où les deux premiers Acteurs sont bons; & on est fort content d'un opéra en Italie, quand on peut exécuter deux ou trois airs ou duo. Pour le reste on n'exige & on ne s'attend à rien. Les Entrepreneurs qui trouvent cet usage très commode, n'ont garde d'interrompre les conversations & le jeu des Spectateurs, en attirant leur attention plus souvent qu'il ne faut; & pour cela tout ce qui est second ou troisieme Acteur, est ordinairement au-dessous du médiocre.

Tintore ou Tinctoris (Jean), célebre Professeur ancien de Musique pour la théorie & la pratique. C'est un des fondateurs de l'école Napolitaine, avec Gaffurio, Guarnerio, &c. au tems de Ferdinand d'Arragon, Roi de Naples. Il vivait en 1458 & en 1494.

Tommasi (Jean-Baptiste), Maître de Musique à la cour de Mantoue, sa patrie, y était fort estimé pour la Musique dramatique. On a, entr'autres ouvrages de lui, un opéra donné en 1678, avec le titre *Sesto Tarquinio*.

Tornioli (Marc-Antoine), Siennois, bon Poëte & Compositeur. On a de lui quelques bons opéra, dont il fit les paroles & la musique. La ville d'Orbitello le nomma Maître à son Eglise cathédrale, & il y mourut en 1670.

Tortona (Isidore), florissait en 1662. Il fit la Musique de l'*Andromeda*, du Chevalier Charles Bassi.

Tosi (Joseph-Félix), de Bologne, ancien Maître des plus considérés dans l'ancien genre.

1679, *Atide*, par Stanzani. 1684, *Trajano*, de Noris. 1686, *Giunio Bruto*. 1688, *Orazio*, par M. Grimani. 1689, *Amulio, e Numitore*. 1690, *Età dell'oro*, par Lotto Lotti. 1691, *l'Incoronazione di Serse; Pirro, e Demetrio; Alboino in Italia*, de Corradi; *Erismonda*, de Stanzani.

Tozzi (Antoine), de Bologne, Compositeur moderne, a de la réputation. Il a donné en 1762 *Tigrane*: 1763, *l'Innocenza vendicata*, & en 1775, *Rinaldo*.

Trajetta (Thomas), Napolitain, un des derniers éleves de Durante, est un des plus grands Compositeurs de notre siecle. A l'âge de vingt-un ans il sortit du conservatoire de Naples, & deux ans après il fut choisi pour faire un opéra au grand théâtre royal de S. Charles, intitulé *le Farnace*. Son début fut si heureux, qu'on lui fit composer six autres opéra de suite, tant sérieux que comiques.

La réputation du jeune Professeur le fit rechercher à Rome; & il y donna au théâtre d'Aliberti son *Ezio*, opéra que tant de maîtres ont mis en Musique: celui de Trajetta est le plus estimé. Tous les grands théâtres d'Italie le desirerent, & il les parcourut plus d'une fois, jusqu'à ce qu'il s'arrêtât au service de la cour de Parme, dans les tems brillans de l'Infant Dom Philippe: il eut l'honneur de montrer la Musique à la feue Archiduchesse, premiere épouse de l'Empereur régnant, & à la Princesse des Asturies, sa sœur. Les opéra qu'il composa alors, sont entiérement dans le goût Français, qui était celui de la cour: les chœurs & les bal-

lets n'y sont pas oubliés ; c'est cet ensemble qui réunit les charmes de tous les Beaux-Arts à la fois. Les Italiens connaissent & aplaudissent depuis longtems à ce genre de spectacle ; ils en ont donné plusieurs fois avec succès dans ce siecle & dans les deux derniers précédens ; mais chez eux les occasions n'en peuvent être fréquentes. Il faut ou une grande Capitale, comme Paris, qui fournisse constamment des spectateurs en état de payer tous les jours leurs plaisirs, ou des cours magnifiques qui en fassent la dépense, comme autrefois celles des Princes d'Est, des Médicis, des Farnèse, & derniérement celle de Parme. Le premier des six opéra dans ce goût, que Trajetta composa, est *Ippolito & Aricia*, piece du fameux Poëte Abbé Frugoni, l'an 1759. Dans ce même tems on le fit venir deux fois à Vienne, pour y composer la Musique de l'*Armida* & de l'*Ifigenia*, deux grands opéra avec chœurs & ballets. Leur succès a été des plus grands. Les poëmes étaient de Coltellini, bon Poëte moderne au service de la cour de Russie. Ces deux opéra ont été représentés ensuite sur les théâtres de Milan, de Florence, de Mantoue & de Naples. Après la mort de l'Infant Dom Philippe, Trajetta fut appelé à Venise, où on lui confia le conservatoire de l'Ospidaletto ; mais il ne put pas tenir longtems contre les propositions qu'on lui faisait de toutes parts. Deux ans après il se laissa entraîner jusqu'à Pétersbourg ; on l'engagea pour cinq ans, au bout duquel tems on le retint encore deux autres années ; & dans cet espace de tems il composa sept opéra & plusieurs cantates. L'Angleterre le voulut avoir à son tour ; mais sa santé ne lui permit pas d'y rester plus d'un an : depuis quelque tems il est retourné en Italie dans un état allarmant ; mais heureusement il s'y est rétabli, & il nous laisse espérer de nouveaux ouvrages dignes de sa réputation. Nous connoissons de lui :

1757, *Didone abbandonata*, de Metastase. 1764, *la Francese à Malghera*, de Chiari. 1765, *Semiramide riconosciuta*, de Metastase. 1758, *Buovo d'Antona*, de Goldoni. 1766, *Serve rivali*, de Chiari. 1768, *Amore in Trappola*, du même. 1778, *la Disfatta di Dario* ; *il Cavaliero errante.*

Tricarico (Joseph), ancien Compositeur, dont il reste deux opéra qui lui font honneur. Il donna en 1655 l'*Endimione*, à Ferrare ; & en 1662, *la Generosità d'Alessandro*, à Vienne.

Turini (Ferdinand) dit Bertoni, parcequ'il est neveu du Compositeur Bertoni, homme d'un génie neuf. Il est Organiste à Ste. Justine de Padoue & fort habile. Il a composé des cantates & des intermedes, que les premiers maîtres ont admirés. Hasse en fait le plus grand cas. Depuis cinq ans, à la fleur de son âge, il a eu le malheur de perdre la vûe. Cet état fâcheux ne lui permettant presqu'aucune autre occupation que la Musique, il s'en console par un goût vif pour cet art, dans lequel il fera d'autant plus de progrès qu'il a moins de distractions, & que toutes les facultés de son esprit ne se portent qu'à cet objet.

Uccellini (Dom Marc), Maître de Musique au collége de Parme, fit des morceaux fort estimés; entr'autres, en 1673, *la Nave d'Enea*; en 1675, *Eventi di Filandro, ed Edessa*; en 1677, *Giove di Elide fulminato.*

Valentini (Pierre-François), Romain, Poëte & Musicien; il est fameux pour ses canons, sorte de composition très difficile, & qui exige beaucoup de science. Il donna à Rome en 1654 la *Trasformazione di Dafne*, & en 1655, *la Metra.*

Valentini (Dominique), de Lucques, Auteur de la Musique de la mort d'Abel, oratorio de Metastasio, donné en 1740.

Varíschino (Jean), neveu de Legrenzi, ancien Maître Vénitien, se distingua par deux beaux opéra: en 1680, *l'Odoacre*; & en 1684, *l'Amante fortunato per forza.*

Vecchi (Horace), de Modène, Poëte & Maître de chapelle, homme de la plus grande réputation. Il fit représenter en 1597, son *Ansiparnasso.* La nouveauté de ce genre de spectacle lui procura le plus grand succès. On lit dans son épitaphe: *Quem harmoniam primus comicæ facultati conjunxisset, totum terrarum orbem in sui admirationem traxit.*

Venosa (Dom Charles Gesualdo Prince de), Seigneur Napolitain, qui s'est rendu immortel par sa grande théorie & par ses ouvrages. Les Historiens de son tems, tels que Vossius, Biancani & d'autres, l'appelent

le Prince des Musiciens, & celui que tous les autres imitaient. Ses madrigaux passent pour des chefs-d'œuvre. Il a préféré dans son style la force & la vérité de l'expression à la mollesse du chant; c'est pourquoi il paroît rude à nos oreilles : mais alors *ses madrigaux pleins de science & de goût étaient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames*, dit Rousseau dans son Dictionnaire : il mourut en 1614.

Vento (Mathias), Compositeur moderne Napolitain. Après avoir fait ses études & sa réputation en Italie, fut appellé en Angleterre, où il a demeuré les sept dernieres années de sa vie, & y est mort depuis deux ans. Son style était facile & naturel : il a mieux réussi dans le comique que dans le sérieux. Ses chansons & ses duetti pour la chambre sont fort connus : il avait mis en Musique presque toutes les chansons anacréontiques de Metastasio. Ses pieces de clavecin sont charmantes, sur-tout quand elles sont jouées par la célebre Milady Hamilton, épouse de l'Ambassadeur d'Angleterre à Naples.

Vignati) Joseph), Milanais, Maître de chapelle du palais, florissait au commencement du siecle. *Nerone* & *Porsena*, de Piovene, *i Rivali generosi*, de Zeno, & *Girita*, de Stampa, sont des pieces fort estimées de ce Maître.

Vignola (Joseph), ancien Maître Napolitain, a fait un ~~opéra~~ fort applaudi à Naples en 1698, intitulé : *Debbora Profetessa Guerriera.*

Vinacese (le Chevalier Benoît), de Brescia, un des plus grands Maîtres de son tems, a excellé particuliérement dans la Musique d'église. Ses drames ont eu aussi beaucoup de succès. Il a joui d'une brillante réputation, & c'était à lui qu'on avait recours dans les occasions importantes. Il composa la Musique pour la fête donnée à Venise à la naissance du Duc de Bretagne, petit-fils de Louis XIV, intitulée, *Gli Sfoghi di Giubilo.*

1696, *Cuor nello serigno*, à Crémone. 1699, *l'Innocenza giustificata*, par Silvani. 1703, *Amanti generosi.*

Vinci (Léonard), Napolitain, génie rare, dont les talens & le mérite

exigeraient un détail des plus longs, ayant réussi dans tous les genres. C'est au théâtre sur-tout qu'il a fait des prodiges. Son style noble inspire l'élévation des sentimens : le caractere de ses pensées est fier & nerveux, d'une expression poétique à la fois & pittoresque. On pourrait faire les paralleles de Vinci, Porpora, Leo, Scarlatti, & plusieurs autres de cette force qui vivaient dans le même tems; ils méritent tous les mêmes éloges, & cependant ils ont tous un caractere différent; mais il est trop difficile, peut-être impossible, de bien exprimer cette différence.

Viola (Alphonse de la), Ferrarois, le plus ancien Compositeur dramatique que l'on connoisse : il était Maître de chapelle des Princes d'Est. Voici le monument qu'on peut regarder comme celui de l'époque la plus remarquable. *Orbecche, Tragedia di Giambattista Giraldi Cinthio, Ferrarese; in Ferrara, in Casa dell'autore, dinanzi ad Ercole II d'Este, Duca IV di Ferraro; Fece la Musica Alfonso della viola : Fu l'architetto, e il Dipintore Girolamo Carpi da Ferrara*, 1541.

1565, *Il Sacrifizio*, drame pastoral de Beccari, Poëte Ferrarois; à Ferrare. 1563, *l'Aretusa*, par Alberto Lollio, excellent Littérateur du XVI siecle, à Ferrare. 1567, *lo Sfortunato*, par Argenti; à Ferrare, toujours devant la Cour.

Vitali (Dom Ange), Modenois, bon Compositeur, fit la Musique du drame de *Tomiri*, à Venise, en 1680.

Vivaldi (Dom Antoine), Vénitien, Maître de Musique au conservatoire de la *Pietà* & très habile joueur de violon. Il était très savant; & comme il était singulier en tout, il mettait souvent dans ses compositions des singularités heureuses qui les faisaient réussir. Il a laissé de très beaux *concertos* & de grandes symphonies.

Il composa aussi pour le théâtre, & donna beaucoup d'opéra, dont voici quelques-uns.

1713, *Ottone in villa*, de Lalli. 1714, *l'Orlando finto pazzo*. 1716, *Arsilda, Regina di Ponto*, par Lalli; *Costanza Trionfante degli amori e degl i odi*. 1717, *Armida al campo d'Egitto*; *Tieteberga*, par Lucchini; *l'Incoronazione di Dario*. 1718, *Artabano Rè de Parti*. 1720, *la Verità in*

cimento; *Gl'Inganni per vendetta.* 1721, *Philippo Rè di Macedonia.* 1725; *l'Inganno Trionfante in amore*, de Noris. 1726, *Dorilla in Tempe*; *Cunegonda*, du Comte Piovene; *Farnace*, par Lucchini. 1728, *Rosilena ed Oronta.* 1731, *Odio vinto dalla Costanza.* 1732, *Semiramide*; *la fida Ninfa*, de l'illustre Marquis Maffei. 1733, *Montezuma.* 1734, *l'Olimpiade*, de Metastasio. 1735, *Griselda*, de Zeno; *Tamerlano*, du Comte Piovene, à Venise. 1737, *Catone in Utica*, de Metastasio. 1738, *Rosmira*, par Stampiglia; *Siroe*, de Metastasio, à Ancône. 1739, *Feraspe*, de Silvani.

Viviani (Jean Bonaventure), de Vérone, Auteur de la Musique d'*Astiage*, drame d'Apolloni donné en 1677. Il était Maître de chapelle de Sa Majesté Impériale à Inspruck.

Zanettini (Antoine), Vénitien, Maître de Musique au service de la cour de Modène, Compositeur fort estimé, a fait plusieurs opéra.

1676, *Medea in Atene*, par Aureli. 1678, *Aurora in Atene*. 1681; *Irene e Costantino.* 1683, *Temistocle in bando.* 1704, *Virgilio Console*, de Noris. 1705, *Artaserse*, par Zeno.

Zarlino (Joseph), de Chioggia, près de Venise, Maître de chapelle de S. Marc, a été l'un des anciens auteurs classiques du seizieme siecle. Il a donné ses institutions harmoniques & plusieurs autres ouvrages théoriques qu'on a commentés ensuite, & qui renferment tout le systême & les préceptes connus alors sur cet art. On les trouve imprimés à Venise, en 1558 & dans les années suivantes. On a de plus des Messes imprimées de ce maître. Il a fait aussi de la Musique de théâtre, puisqu'on lit dans l'histoire, que le Cardinal Mazarin fit venir en France une compagnie de Musiciens en 1645, qui représenterent l'Orphée de Zarlino.

Ziani (Dom Pierre-André), Vénitien, Chanoine régulier de la Congrégation de Latran, Maître de chapelle de S. Marc, fut ensuite au service de la cour de Vienne. Il fut profond dans la théorie, & fécond dans la pratique de son art. La quantité de ses opéra en est la preuve.

1654, *la Guerriera Spartana.* 1655, *Eupatra*, de Faustini. 1657, *le fortune di Rodope, e di Dalmira.* 1658, *l'Incostanza trionfante*, par Au-

reli. 1660, *Antigona delusa dà Alceste*, par le même. 1661, *Annibale in Capua*, de Beregan. 1662, *Gli Scherzi di fortuna*, d'Aureli; *le Lagrime della Vergine; le Fatiche d'Ercole*, par Dejanira. 1665, *Amor Guerriero*, d'Ivanovich. 1667, *l'Alciade*, de Faustini. 1671, *Semiramide*, de Moniglia; *Eraclio*, de Beregan. 1672, *Attila*, par Noris. 1679, *Candaule.*

ZIANI (Marc-Antoine), Vénitien, parent du précédent & son successeur à la cour de Vienne. S'il ne l'égala pas dans la beauté de sa Musique, il le surpassa par la quantité de ses ouvrages.

1679, *Alessandro magno in Sidone*, d'Aureli; *la Ninfa bizzarra*, du même. 1680, *l'Alcibiade*, par Aureli; *Damira placata.* 1683, *la Virtù sublimata dal Grande.* 1685, *Tullo Ostilio.* 1688, *l'Inganno regnante*, de Corradi. 1689, *Il gran Tamerlano*, du même. 1690, *Creonte*, *Falsirena*, par Ciallis. 1691, *Amante Eroe*, de David; *Marte deluso*, de Ciallis; *la Virtù trionfante dell'amore, e dell'odio.* 1693, *Rosalinda.* 1694, *Amor figlio del merito*, par Noris; *la Moglie nemica*, de Silvani. 1696, *la Finta Pazzia d'Ulisse*, de Noris; *Domizio*, de Corradi; *Costanza in Trionfo*, de Silvani. 1697, *Eumene*, par Zeno. 1698, *Odoardo*, du même; *Il Giudizio di Salomone*, de Ciallis; *Egisto Rè di Cipro*, de Corradi. 1699, *Amori trà gli odi, ossia il Ramiro in Norvegia*; *Il Teodosio.* 1700, *Duello d'amore, e di vendetta*, de Silvani; *Gordiano Pio*, de Cupeda; *Il Meleacro.* 1701, *Temistocle*, par Zeno. 1702, *Romolo*, de Cupeda. 1703, *Esopo.* 1707, *Alboino.* 1709, *Chelonida*, du Comte Minato; *Gesù flagellato*, oratoire. 1714, le premier acte d'*Atenaide*, de Zeno.

Compositeurs Italiens (a) *par ordre chronologique, selon la derniere note qui nous a été envoyée.*

* 1480. *Arrigo Tedeschi*, Maître de chapelle de S. Jean de Florence.

1560. *Alfonse della Viola.*

1569. *Alessandro Strigio.*

Francesco Corteccia.

(a) Ceux qui sont marqués par une étoile sont ceux dont nous n'avons pas parlé dans le Chapitre précédent, parce qu'ils nous étaient inconnus.

1590. *Emilio del Cavaliere.*

* *Girolamo Boschetti*, de Viterbe.

* 1592. *Michel Agnolo Cancineo*, de Ronciglione.

1600. *Giulio Caccino.*

* 1610. *Girolamo Giacobbi*, Maître de chapelle de S. Pétrone, à Bologne.

On a de lui l'*Andromede* de *Gampeggi.*

Benedetto Ferrari.

1635. *Francesco Manelli.*

Don Francesco Cavalli.

1640. *Claudio Monteverde.*

* *Francesco Sacrati*, de Parme, a mis en Musique *Proserpina*, *la Finta pazza* & la *Delia*, de Strozzi ; *il Bellerophonte*, de Nolfi ; la *Venere gelosa*, de Bartolini ; l'*Ulisse errante*, de Badoero ; & la *Sémiramide nell'India*, de Bisaccioni.

Niccolo Fonte, Vénitien, fleurissait dans le même tems. On a de lui *Sidonia & Dorisbe.*

Marco Marazzoli.

Giovanni Rovetta.

1645. *M. Antonio Cesti.*

1650. *Gaspario Sartorio.*

Francesco Luzzo.

1652. *Pietro Andrea Ziani.*

1655. *Don Andrea Mattioli.*

* *Francesco Cirillo*, Napolitain, célebre Maître, a fait plusieurs drames qui furent exécutés à Naples.

Jacopo Melani.

* *Giovanno Rovettino*, Vénitien, a fait la Musique de *la Costanza de Rosemonda* ; des *Amours d'Apollon & de Leucotoë*, & de la *Rosilena*, d'Aureli.

1660. *Danicledi Castrovillari.*

Don Pietro Molinari.

Antonio Sartorio.

* *Don Maurizio Cacciati*, Maître de chapelle de S. Pétrone à Bologne, a fait la Musique de plusieurs opéra exécutés dans cette ville.

* 1662. *Pidoro Tortona* a fait *l'Andromeda*, de Bassi.

1668. *Giov. Legrenzi*, de Bergame, Maître de chapelle de S. Marc à Venise, a fait la Musique de *l'Achille a Sciro*, du *Tiridate*, de Bentivoglio ; de *l'Eteocle & Polinice*, de Tattorini ; de la *Divisione del mondo*, de *Germanico sopra il Reno*, de Néron ; de *Creso*, des *due Cesari*, de Corradi ; de *l'Adone in Cipro*, de Giannini ; de *Totila*, de Noris ; d'*Antiocco il Magno*, de Pausanias ; de *Lisimaco*,

d'*Alessandro*, de Sinibalde; de *Giustino*, de Beregani; de *l'Anarchia dell'Impero*, de Stanzani; & de *Pertinace* d'Averara.

Antonio Tornioli.

1669. *Carlo Pallavicino.*

* *Alessandro Milleville*, de Ferrare, fut un excellent Musicien de l'Empereur, puis du Roi de Pologne. Il a fait beaucoup de Musique de théâtre & de chambre

Antonio Boretti.

1670. *Carlo Grossi.*

Maria Pagliardi.

Francesco Rossi.

* *Don Marco Necellini*, Maître de chapelle du Duc de Parme.

Domenico Partenio.

Petronio Franceschini.

Antonio del Gandio.

1673. *Francesco-Maria Bazzani.*

1675. *Antonio Zanettini.*

Paolo Magni.

Bonaventura Viviani.

* *Giuspe di Dia* a fait la Musique d'*Orfeo di Chirico.*

1676. *Domenico Freschi.*

Giovanni Tommasi.

* *Marco-Antonio Sportonio* a fait la Musique du drame de *Fior dispina.*

1679. *Marco-Antonio Ziani.*

Carlo Sajoni.

* *Alessandro Spinazzari* a fait la Musique d'*Alcatrasso*, de Marchesini.

Felice Tosi.

Francesco Pistocchi.

Giovanni Varischino.

Pietro Agustini.

Don Angelo Vitali.

1682. *Paolo Biego.*

Angelo Cocchini a mis en Musique *la Sincérité triomphante*, de Castelli.

Antonio Sibelli.

Antonio Lonati.

* 1683. *Marco Martini*, Vénitien, a fait la Musique d'*Appio Claudio*, de Morselli.

Giacomo Perti, Maître de chapelle de S. Pétrone à Bologne, sa patrie, a mis en Musique *Coriolano*, *l'Inganno Scoperto*, *la Vendetta*, de Silvani; *la Rosaura*, *Venere in Efesi*, *Curio Camillo*, *Nerone fatto Cesare*, *Laodice*, *Berenice*, de Noris; *Gige in Lidia*, *Flavio*, de Rapparini; *l'Incoronazione de Dario*, de Morselli; & *Perseo*, de Martelli.

Francesco Navara.

Giovanno-Baptista Bassiani.

Ambrogio Leinati, Milanais,

attaché à la Duchesse de Mantoue, a fait la Musique d'*Ariberte & Flavio*, Rois Lombards, de Ciallis; *Scipione Africano*, de Ninati, &c.

1685. *Domenico Gabrieli.*

Carlo Francesco Polarolo.

1686. *Teofilo Orgiani.*

Don Pietro Porfiri.

* *Antonio Lombardini. Il Trionfo d'Amore*, &c.

1688. *Bartholomeo Monari.*

* 1690. *Algisi*, de Bresse, a mis en Musique *l'Amore della Patrio nel Curzio, & il Trionfo della Continenza*, par Corradin.

Don Bernardo Sabadini.

Bonaventi.

Francesco Quesdna.

Giov. Sebenico.

1691. *Paolo Colonna.*

* *Giovanni Frezza*, Trevisan; a fait *la Fede creduta tradimento*, de Gasparini.

* *Giacomo Griffino*, Maître de chapelle de l'Eglise de Lodi, a mis en Musique *la Fede negl'inganni, la Pazzia d'Orlando*, &c.

1693. *Antonio Lotti.*

1694. *Tommaso Albinani.*

1694. *Maria Righi.*

1695. *Giovana Carlo Pisano.*

Michel-Angelo Gasparini.

Pietro Romolo Pignatta.

1696. *Maria Ruggieri.*

Alessandro Milani.

Jacopo Peri.

1697. *L'Attilio Ariosti.*

Antonio Caldara.

1698. *Marco-Antonio Bononcini.*

1699. *Il Conte Pirro Albergati.*

Francesco Ballarotti.

Benedetto Vinacese.

Antonio Pacelli.

Aldrovandini.

* 1700. *D. Bernardo Borgognini*, de Bresse, a fait la *Nicopoli*, de Rossi.

Antonio Polarolo.

* 1607 *Marco da Gagliano*, de l'Académie de Mantoue, Maître de chapelle de Côme II, Grand-Duc de Toscane, & de la Cathédrale de Florence, a mis en Musique *l'Euridice* de Rinuccini; *Il Martirio della Vergine Santa Ursula*, & d'autres drames.

1702. *Francesco Gasparini.*

Antonio Francesco.

* *Martinenghi* a fait *l'Arsace*; d'Averara, & *la Fede maicherata*, de Novarèse.

* *Clemente Monari*, de Bologne, Maître de chapelle de la Cathédrale de Reggio, a fait *l'Aréthuse*, d'Averara, exécutée

exécutée à Milan en 1703, & *l'Amazona Corsara*, de Corradin.

1703. *Nicolo le Mixte.*

1704. *Girolami Polani.*

1705. *Paolo Laurenti.*

* 1706. *Bonaventura Colletti.*

Alessandro Scarlati.

1710. *Giacomo Rampini.*

Floriano Aresti.

Giovanni Bononcini.

* 1713. *Giacomo Goccini* a fait la Musique de *l'Amor frà gl'incanti*, de Mengozzi.

* *Giovanni Heynenghen*, de Saxe, a fait *Calpurnia.*

* *Andrea Paulati* a mis en Musique les *Iveri Amici*, de Silvani.

Alberto Ristori.

1714. *Antonio Vivaldi.*

Francesco Ciampi.

Luca Antonio Predieri.

* 1715. *Lorenzo Basegio.*

Fortunato Chelleri.

Francesco Antonio Nobi.

* 1722. *Pietro Scarpari.*

Giovani Capelli.

Giuseppe Muria Neoli.

* *Angelo Caroli.*

1723. *Leonardo Leo.*

1724. *Geminiano Jacomelli.*

Francesco Brussa.

1725. *Leonardo Vinci.*

* *Giovani Zuccari.*

1726. *Nicolo Porpora.*

Luigi Tavelli.

Giuseppe Vignati, Milanais, Maître de chapelle du Duc de Milan, a fait la Musique *del'Nerone*, de *Porsenna*, &c.

1727. *Giovano San Martino.*

* *Antonio Cortona*, Vénitien.

D. Giacome Macari.

Salvatore Apolloni.

Giovani Reali.

1728. *Bartolomeo Cordans.*

* *Palladini*, Milanais, Maître de chapelle de S. Simplicien, a fait une grande quantité d'opéra.

Giovani Pescetti.

Antonio Paleazzi, de Bresse, a fait *Belmira in Creta*, *il Trionfo della Costanza*, &c.

* *Giovanni Antonio Gini*, Maître de chapelle de Turin, a fait *Mitridate*, de Zeno, & *Tamerlano*, de Piovene.

Riccardo Broschi a fait *l'Idaspe*, de Candi.

* *Pietro Auletta*, Maître de chapelle du Prince de Belvedere, a mis en Musique *l'Ezio.*

1730. *Domenico Sarro.*

Giovanni Costanzi.

* *Francesco Courcelle* a fait le *Nino*, de Zanello, & la *Verere placata*, de Stampa.

Francesco Mancini.

* *Tini*, Napolitain, a mis en Musique *Imendichi*, intermede de Zanetti.

Paganello, de Padoue.

1734. *Francesco Araya* a fait la *Berenice*, de Salvi, & *la Force de l'Amour.*

1735. *Gaetano Schiassi* a mis en Musique *il Demofoonte & il Demetrio*, de Metastase.

Antonio Pampino.

1738. *Giovanni Casali.*

* *Ignazio Floristo* a fait la Musique de *l'Artimene.*

Lampugnano, Milanais.

* *Giorgio Reutter*, Compositeur de la chambre de S. M. Catholique, a mis en Musique *Betulia liberata*, &c.

Ignazio Conti.

Giuseppe Porsile.

* *Giovanni Gioseffo Fax*, Maître de chapelle de S. M. ~~Catholique~~, a mis en Musique la *Depositione della Croce*, de Pasquini.

* *Maximilien Helmann* a mis en Musique *Abigail*, de Manzoni.

Giuseppe Solliti.

Andrea Bernasconi.

CHAPITRE V.

Poëtes Lyriques Italiens.

La Poésie & la Musique ont été de tout tems unies sous différens aspects : chez les Grecs tout Poëte était Musicien. Pindare composait ses odes, les mettait en Musique, & les chantait aux Jeux olympiques; ensuite ces deux arts furent cultivés séparément : mais l'ouvrage du Poëte était toujours destiné à être chanté. Lorsque la Tragédie passa du chariot de Thespis au théâtre d'Eschyle, la Musique & la Poésie formerent l'art dramatique; & cette union se soutint toujours sur la Scene Greque. Voilà d'un coup-d'œil rapide la marche du rapport que ces deux arts eurent ensemble chez la nation ancienne, qui les cultiva le plus heureusement.

Nous allons faire voir qu'en Italie ces deux arts eurent une progression semblable. Ce fut dans les siecles dixieme & onzieme, au milieu des malheurs horribles, sous lesquels cette belle contrée gémissait par la quantité des tyrans étrangers qui se la disputaient, & des factions intérieures qui la déchiraient, que l'art de la Musique reprit une forme & des regles, d'après ce qui lui restait des débris de celle des anciens; & ce fut par les soins de quelques Moines, & de Guy d'Arezzo à leur tête. Comme leurs découvertes ne sortaient pas de leurs enceintes tranquilles, la nouvelle Musique ne fut appliquée qu'aux prieres, aux offices & aux hymnes sacrés : c'était là toute la poésie du tems. Lorsque la Toscane commença à jouir de quelques intervalles de paix & de repos, la renaissance des Beaux-Arts en fut le premier fruit; & parmi ceux-ci la Poésie & la Musique, à peine écloses, furent d'abord employées à servir de langage à la chevalerie galante. Dès le douzieme siecle on trouve les *Ballate*, espece de chanson composée de plusieurs stances égales en vers anacréontiques, que l'on chantait dans les rues de Florence (*a*) : c'étaient ordinairement des invitations à l'amour, ou des plaintes sur les peines amoureuses. Les *Maggiolate*

(*a*) On les appelait *Ballate*, ou parce que leur Musique était dansante, ou parce qu'on dansait en les chantant. Leur construction paraît indiquer ce second usage.

parurent en même-tems : c'étaient les étrennes du mois de Mai *Maggio*, des amans aux maîtresses. On plantait devant leurs portes un arbre fleuri, & on célébrait ce jour par des couplets en Musique, qui en prirent le nom. L'usage de ces chansons devint si universel & si fréquent, qu'on en forma dans la Poésie Italienne un genre à part, appelé *Canti*, avec ses regles & ses loix, que l'on peut voir dans les œuvres des maîtres de cet art. Les madrigaux vinrent ensuite, dont la briéveté, la légéreté & la facilité plurent à toute la nation, & sur-tout aux compositeurs. Il en existe une grande quantité d'imprimés, mis en Musique par les plus grands maîtres : ce goût dura jusqu'à l'établissement de l'opéra. Le plus ancien est d'un nommé *Lemmo dà Pistoja*, mis en Musique par *Casella* en 1300. Dans le recueil des anciens Poëtes Toscans, on a plusieurs pieces de ces différens genres. Peut-être est-il à regretter que cette mode soit entierement passée. Rien de plus délicat, de plus naïf, de plus tendre que la plupart de ces compositions. Laurent de Medicis, dit le Magnifique, le pere des arts & du goût, hâta leurs progrès. La jeunesse de Florence, riche & galante, se plaisait beaucoup aux mascarades. C'étaient des représentations de quelqu'allégorie poétique sur des chars pompeux traînés dans la ville. Des troupes de jeunes amoureux masqués en ramoneurs, en cordonniers, en bergers, en suisses, &c. qui couraient les places & s'arêtaient de tems en tems pour chanter en chœur des poésies relatives à la mascarade, & sur-tout très libres. Laurent de Medicis prenait part à ces divertissemens, & y contribua par ses propres ouvrages. On en a un recueil nombreux intitulé : *canti carnascialeschi* en deux volumes. De-là tant d'autres productions poétiques sous mille formes différentes, que l'on faisait mettre en Musique. De-là les Poëtes & les Compositeurs fixés au service des Princes de Médicis, d'Est, de Gonzague, &c. dont les œuvres multipliées sont en grande partie imprimées. Nous allons donner ici la suite des principaux Poëtes, qui composerent de ces petites pieces chantantes. Comme ils précedent d'un grand nombre d'années les Poëtes dramatiques, & qu'ils leur sont fort inférieurs, nous avons préféré de les donner séparément. Nous ne ferons mention que de ceux qui ont été Poëtes & Musiciens à la fois, & tout au plus de quelques-uns remarquables par des poésies lyriques. Car de rassembler tous les Auteurs,

dont quelques vers peuvent avoir été mis en Musique, ce ne serait pas remplir le but que nous nous sommes proposés.

Marguerite Archinta, d'une grande famille de Milan, joignait aux grâces de sa figure les talens agréables de la Poésie & de la Musique. Elle composa une quantité de chansons & de madrigaux, & les mit en Musique. On la place ordinairement vers le commencement du seizieme siecle.

Julie Varese, Religieuse à Como, se fit admirer par ses talens en Musique & par la beauté de son chant : elle faisait aussi des vers charmans.

Camille Perego, Milanais, Curé à Milan, était Maître de chapelle & bon Poëte. On imprima à Venise, en 1555, ses madrigaux à quatre voix.

Vincent Bell'aver, Vénitien, Poëte & Musicien. Des madrigaux à cinq & six voix, imprimés à Venise en 1567.

Ghinolfo Dattari, de Bologne. *Villanelles* ou chansons villageoises, composées & publiées à Venise en 1568.

Joseph Caimo. Huit livres de chansons avec la Musique, à cinq, six, sept & huit voix, à Venise, à Milan, à Brescia, depuis 1560 jusqu'en 1680.

Jean-Léonard Primavera dit *de la Harpe*, Napolitain, Poëte & Compositeur. Trois livres de chansons Napolitaines imprimés à Naples en 1570.

Joseph Policreto, *Antoine Scandello*, *Pierre-Antoine Bianchi*, *Ascanius Trombetta Regolo Vecoli*, Auteurs de chansons Napolitaines & bons Compositeurs, les publierent en six volumes, à Venise, en 1571.

Orphée Vecchi, Milanais. Ce Poëte Musicien composa une quantité prodigieuse de chansons avec la Musique : il en existe vingt-quatre livres imprimés.

Jean-Jacques Caytoldi de Caravaggio, habile Poëte & bon Compositeur. On a trois livres de madrigaux, chansons & ballets imprimés à Venise en 1590.

Louis Agostini de Ferrare, Maître de chapelle & Poëte du Duc Alphonse II. On a plusieurs œuvres de lui, qu'on estime beaucoup.

Lodovico Bellanda, *Gasparo Torelli*, *Ottavio Bariola*, Auteurs de chansons, caprices & madrigaux.

Thomas Pecci, Gentilhomme Siennois, fit imprimer ses Poésies avec la Musique, avant 1600.

Jean-Baptiste Ala : il a composé une suite de madrigaux sur les mêmes sujets, tels que l'*Armida abbandonata*, *l'Amante occulta*, imprimés avec sa Musique à Milan, en 1612. Il mourut à l'âge de trente-deux ans, regretté des connaisseurs.

Paul Isinardi, Ferrarais, Éleve du célebre Musicien Manara; après avoir chanté dans sa jeunesse sur les théâtres avec succès, les quitta & s'appliqua à l'étude de la composition & de la poésie. Il publia ensuite des sonnets, des madrigaux, & même quelques morceaux dramatiques, dont il avait fait la Musique. Ses ouvrages ont été réimprimés plusieurs fois.

Voilà les principaux Professeurs, également habiles en Musique & en Poésie, mais seulement dans le petit genre des chansons ou madrigaux. Cependant c'est à ce genre que l'on doit le genre dramatique; car les mascarades cessant d'errer dans les villes, se fixerent dans plusieurs endroits, où elles représenterent leurs Jeux accompagnés de chansons. De-là la Musique s'introduisit peu-à-peu dans la Tragédie, ainsi que dans les chœurs, & se modelant d'abord avec exactitude sur ce qui était resté des Grecs, les chœurs entrerent pour beaucoup dans l'action & dans le dialogue : on chanta ensuite quelque scene d'inspiration. Le Prêtre, la Prophétesse chanterent au lieu de parler. Quelques ouvrages qui parurent vers le milieu du seizieme siecle, tels que ceux de Lollio, d'Argenti, &c. furent mis presqu'entiérement en Musique; & il paraît que toutes les pieces qui les suivirent, furent chantées entiérement peu d'années après. Enfin le premier ouvrage qu'on peut appeller un Opéra, fut *la Daphne*, de Rinuccini, en 1597. Musique de Jacques Peri.

On sera peut-être curieux d'avoir une idée de cette union si intéressante, si variée dans la suite, si monstrueuse de nos jours, & cependant souvent agréable.

Il ne faut que lire ce fragment d'une lettre de Peri, qui précede son opéra d'*Euridice*. « Puisqu'on a voulu me choisir pour composer la Mu-
» sique de cette piece, j'ai fait une expérience pour voir si on peut
» unir ensemble le chant & la déclamation. La poésie étant dramatique,
» il faut agir & parler; ce qui ne se fait pas en chantant : les Grecs ce-

» pendant chantaient leurs Tragédies avec des effets si prodigieux, qu'il » faut qu'il existe un langage au-dessus du discours ordinaire & au-dessous » de la mélodie recherchée, à peu-près comme le vers ïambique, dont » ils se servaient, qui est plus relevé que la prose, & plus naturel que » l'hexametre. C'est ce que j'ai tâché, &c. »

On s'éloigna bientôt d'un genre si pur & si raisonnable. A mesure que le goût pour la Musique en déploya les richesses, elle prit le dessus; & depuis, tout lui a été subordonné.

Acciajuoli. On attribue à quelqu'un de cette illustre famille trois jolies pieces de théâtre en Musique : *Il Girello*, opéra-comique imprimé à Modène en 1675 : *Damira placata*, à Venise, en 1680 : *l'Ulisse in Feacia*, à Venise, en 1681.

Adimari (Alexandre), Florentin, savant & excellent Littérateur de son tems, savait le Grec parfaitement. La belle traduction qu'il a laissée de Pindare, ornée de notes savantes, prouve son mérite. Il distribua ses poésies en neuf parties, chacune intitulée du nom d'une Muse, & renfermant cinquante sonnets. On n'en a imprimé que six, savoir, Terpsicore, Clio, Calliope, Uranie, Melpomene & Polymnie. Il composa aussi les six pieces suivantes qui doivent être comprises parmi les meilleurs opéra dans le genre de la pastorale.

Il Pianto d'Ezechia; la Contessa d'Urania; Il Ratto di Proserpina; Il Semplice amante, & I fidi amici.

Adimari (le Marquis Louis), Gentilhomme Florentin, qui resta longtems à la cour de Mantoue, & mourut dans sa patrie en 1708. Il a été bon Poëte, & a fait des sonnets amoureux & des satyres qui ont de la réputation. Nous avons de lui un opéra intitulé : *Roberto.*

Amadio (Charles), du duché d'Urbain, publia trois drames en Musique, intitulés : *Venere invidiosa, I Due Coralbi, la Fida Mora.* Il florissait en 1669.

Angelo (le Comte Jacques dall'), Auteur de plusieurs drames en Mu-

ſique, que les théâtres de ſon tems redonnaient ſouvent. On en marque principalement quatre repréſentés à Veniſe en 1654 & ſuiv. *l'Euridamante ; la Cleopatra ; Il Demetrio ; l'Aureliano.* Baruffaldi qui en fait le dénombrement complet, en parle avec approbation.

Apolloni (le Chevalier Jean Apollonius), d'Arezzo, imitateur de Cigognini dans le goût dramatique, était un aſſez bon Poëte. Les trois opéra qu'il a compoſés, ſont *la Dori* ou *lo Schiavo Regio*, *l'Argia* & *l'Aſtiage* : ils eurent des ſuccès conſtans. On prétend même qu'il n'y a pas de piece qu'on ait autant répétée ſur tous les théâtres, que *la Dori.* Il ſe cachait ordinairement ſous le nom de *Filergita Accademico innominato.* Il floriſſait depuis 1660 juſqu'en 1680.

Apostolo Zeno, Vénitien, Poëte & Hiſtorien de l'Empereur Charles VI, habile dans la littérature, dans la critique la plus éclairée & dans l'art dramatique. Ses travaux ſur l'hiſtoire littéraire, ſes notes ſavantes ſur la bibliothéque de Fontanini, & ſon Journal ſont des ouvrages connus & eſtimés; mais c'eſt dans le genre dramatique qu'on peut réellement le regarder comme le réformateur des abus énormes du théâtre Italien, & le reſtaurateur du gout, de la décence, & de la majeſté du grand opéra Italien. Il ſemble qu'il ait voulu amener cette révolution par gradation, pour ne pas choquer, par la nouveauté, les eſprits gâtés depuis un ſiecle. On trouve dans ſes vers des idées tendres & délicates qui charment l'eſprit & le cœur. Tels ſont ces vers dans ſa piece des *Rivaux généreux.*

» *Vanne, & pugna . . . . .*
» *Ma non guaſti il crudo acciaro*
» *Quell' imagine, che in petto*
» *Già t'impreſſe il Dio d'amor* ».

Dans l'*Eumene*, il s'éleve encore : les caractères prennent de la force, & ſe ſoutiennent. Dans le *Faramondo*, la conduite eſt au plus haut point du ſublime héroïque. Dans l'*Antioco*, on rencontre de ces traits heureux qui font un ſi grand effet ſur les âmes ſenſibles ; par exemple :

A. *Richiama il tuo gran core :*
Queſta è la ſtrada, onde alla gloria vaſſi
B. *Il sò : ma non fà cor la via Dei paſſi.*

On

On aurait cru Zeno parfait dans ce genre, si l'incomparable Metastase ne lui eût succédé. Tous les ouvrages dramatiques d'Apostolo Zeno ont été imprimés à Venise, en 1744, en dix volumes : le détail en serait par conséquent superflu. L'Empereur Charles VI & son auguste Fille se servirent des talens de cet homme supérieur pour donner les plus beaux spectacles qu'on ait vus en Europe. Une preuve de la beauté de plusieurs opéra d'Apostolo, c'est qu'on en a choisi quelquefois pour être représentés avec ceux de Metastasio. Après avoir parcouru la plus illustre carriere dans les Sciences & dans les Arts ; après avoir fixé l'époque du beau en Poésie & en Musique, ce grand homme mourut dans sa patrie l'an 1755.

Il avait une bibliotheque nombreuse, choisie & d'un grand prix, qu'il donna de son vivant aux Dominicains réformés de Venise, à condition qu'elle serait ouverte au public, à certains jours marqués.

Arcoleo (Antoine), de Candie, d'où il vint s'établir à Venise, Auteur de plusieurs pieces mises en Musique : *Il Clearco in Negroponte*, 1685 ; *la Rosaura*, 1689 ; *Il Brenno in Efeso*, 1690.

Argenti (Augustin), Gentilhomme Ferrarois, qui, l'année 1567, donna *lo Sfortunato*, drame mis en Musique par Alphonse *de la Viola*, & représenté, comme le précédent, devant la Cour de Ferrare : on le trouve imprimé chez Giolito, à Venise, en 1568. Argenti mourut en 1576. Ces deux auteurs fixent la véritable époque du commencement de l'opéra. Toute autre recherche qui précede ce tems, est équivoque ; car quoiqu'on trouve à Venise, à Florence, à Tortone de grands spectacles, des représentations publiques données aux quatorzieme & quinzieme siecles ; & quoiqu'il paroisse que la Musique en faisait partie, on ne saurait assurer qu'elle ait servi à la déclamation. Le Pere Menestrier prétend dater de 1480, en supposant que le spectacle donné à Rome cette même année, ait été une Tragédie en Musique. Sulpice, dans l'Epître dédicatoire de son ouvrage sur Vitruve, parle d'un théâtre que le Cardinal Riario avait fait construire dans une place de Rome : il le loue sur ce qu'il a été le premier qui ait procuré à cette ville un spectacle dont elle était privée depuis tant de siecles ; & en se félicitant d'avoir été choisi pour enseigner aux jeunes auteurs à bien représenter leurs rôles, il se sert de ces mots *Quam*

Tragediam.. *& agere & cantare primi hoc ævo docuimus.* Meneſtrier & d'autres croient voir dans ce texte un opéra en Muſique; mais la plupart des écrivains critiques & judicieux expliquent le *cantare* de Sulpice par le mot *déclamer.*

Ariberti (le Marquis Jacques), de Crémone, Prélat & Gouverneur de Rome, Poëte agréable : on a un volume de ſes vers imprimé à Crémone en 16 ... & *l'Argenide*, drame en Muſique, à Rome, en 1651. Il fut aſſaſſiné par des payſans.

Artale (Joſeph), Chevalier de l'ordre de S. Georges, né à Mazarin en Sicile l'an 1628, paſſa ſa jeuneſſe au ſervice & principalement à la guerre de Candie : il s'établit à Naples, & s'appliqua aux Belles-Lettres. On a de lui pluſieurs volumes de poéſie, entr'autres, une encyclopédie poétique en deux tomes; le premier imprimé à Perouſe, en 1658, & le ſecond à Veniſe, en 1664. On a auſſi de lui *la Paſiſe, ovvero l'impoſſibile fatto poſſibile*, drame en Muſique, donné ſur pluſieurs théâtres d'Italie.

Averara (l'Abbé Pierre d'), de Bergame, Poëte dramatique ingénieux, & Auteur de plus de cinquante pieces de théatre, écrites avec beaucoup de facilité & d'imagination. Il a pouſſé trop loin le goût des *concetti.* Voici une ariette qui pourra donner l'idée de ce goût biſare qui régnait alors : il compare l'état de ſon cœur aux horloges.

« *Orologio raſſembra il mio core*
» *Di quel ſole, ch'e l'anima mia :*
» *Serve d'ombra crudel geloſia,*
» *E di ſtilo ſpietato rigore.*
» *S'egli è a polve, la polve è l'arena,*
» *S'egli è a ruota, la ruota è il tormento :*
» *E del tempo miſura è la pena,*
» *Mala pena non paſſa con l'ore* ».

Ce morceau ſe trouve dans *Publio Elio pertinace.* Ses principaux drames ſont : *l'Amante fortunato per Forza*, à Veniſe, 1684 : *l'Andromaca*, à Milan, 1700 : *l'Arſiade*, même année : *Angelica nel Catai*, 1702 : *Aſ-*

canio, à Milan, 1702 : *Aretusa*, 1703 : *Filindo*, à Venise, 1720 : *Il Trionfo della virtù*, 1724.

Aureli (Aurele), de Venise, un des Poëtes dramatiques qui s'est le plus distingué par la quantité & la singularité de ses ouvrages. Il fut vingt-cinq ans au service de la cour impériale, & passa à Venise le reste de sa vie. Cette ville était alors la seule où l'on avait plusieurs grands spectacles réguliérement tous les ans ; ce qui n'arrivait ailleurs qu'à des occasions particulieres ; & Aureli était toujours prêt à fournir autant de pieces & de tel genre que l'on voulait. Il n'est pas étonnant, après cela, qu'on puisse le taxer d'écrivain incorrect & d'auteur bisarre. Dans la *Rosilena* on assiege Persepolis, & on emporte la place au moyen d'une mine que l'on fait sauter. Dans *l'Alcibiade* Praxitele fait présent d'une montre à Phriné ; Socrate veut la chasser de l'Aréopage, où elle était en masque pour entendre plaider une cause : elle résiste, & pour adoucir le Philosophe austere, elle lui découvre sa gorge : Alcibiade fait plusieurs entrées sur le théâtre ; la derniere est dans un beau carosse précédé de plusieurs coureurs ; & tout cela est traité avec le grand sérieux.

Son *Teseo fra le Rivali* est une charmante piece d'un style plein de grâces. En général, Aureli a la versification douce & naturelle : ses intrigues sont intéressantes, mais souvent aux dépens de la vraisemblance & quelquefois de la possibilité : les incidens toujours merveilleux, mais toujours sans conduite. Il y a environ soixante drames de sa façon sans les divertissemens & les fêtes. Les sujets sont quelquefois bien choisis : il a tiré de la Mythologie tout ce qu'elle fournit de plus théâtral : il n'était pas si heureux dans le choix des sujets historiques & allégoriques. On craindrait d'effrayer le Lecteur par le catalogue de ses ouvrages. Il suffit de parcourir les articles des plus célebres compositeurs du siecle passé ; on rencontre les opéra d'Aureli par-tout.

Il florissait depuis 1650 jusqu'après le commencement de ce siecle.

Badoaro (Jacques), noble Vénitien, assez bon Poëte, contribua par ses ouvrages dramatiques à la gloire de son pays. Ses opéra sont : *Il Ritorno d'Ulisse*, 1641 ; *le Nozze d'Enea con Lavinia*, 1641 ; *l'Ulisse errante*, 1644 ; *Elena rapita da Teseo*, 1653.

Barbetta (Charles), Auteur d'un très bon opéra en cinq actes, qu'on représenta à Sinigaglia, & qu'on imprima à Macerata, en 1647, intitulé: *l'Amorosa libertà*. Cette piece est remarquable par son style, qui est meilleur que celui de presque tous ses contemporains.

Bassi (le Chevalier Charles), de Plaisance, Auteur de l'*Andromeda*, assez bon drame en Musique, qu'on représenta à Plaisance en 1662, avec beaucoup de magnificence.

Basso (Antoine), Napolitain, Professeur en droit, eut part à la sédition qui éclata à Naples en 1647, & le Duc de Guise le fit exécuter comme un des chefs de la conjuration. Il composa *Il Pomo di Venere*, drame mis en Musique.

Bella (Jérôme), Grand-Vicaire de l'Evêque de Salurro, composa plusieurs opéra, entr'autres, *Il Genio Regale appagato ; Il sole Beneficio ; l'Aurora opportuna ; le Palme del Giacinto*, imprimés vers 1646.

Bella Villa (Anne-Rose), de Chamberi, Cantatrice, a composé le drame *Antemio in Roma*, imprimé à Novara en 1695.

Benigni (Dominique), de Macerata, composa un drame l'an 1629, pour une noce, dans la famille Barberini. Il était *Cameriere Segreto* du Pape Innocent X.

Bentivoglio (le Comte Charles), d'une grande famille de Bologne, aima & cultiva les Belles-Lettres avec succès. De tout ce qu'il a fait, on n'a imprimé que *Il Corindo*, Pastorale, à Bologne, 1640, & *Il Mida*, sous le nom de *Giulio Contralbo*, à Bologne, 1647. Il était Grand-Archidiacre de Bologne : il mourut en 1661.

Bentivoglio (le Marquis Hippolite), d'Aragone, d'une des plus grandes familles d'Italie, fertile en hommes de lettres, né à Ferrare peu après 1600. Ce Seigneur cultiva heureusement les Belles-Lettres, & sur-tout la partie dramatique. Nous avons de lui trois opéra intitulés : *l'Annibale in*

Capua, *la Filli di Tracia*, *l'Achille in Sciro*, qu'on représenta plusieurs fois à Ferrare & à Venise. Il se plut à imaginer & faire exécuter aussi des nouvelles machines pour les décorations, qui ajouterent à la beauté du spectacle. Mort en 1685.

Beregan (le Comte Nicolas), noble Vénitien & bon Littérateur. On connaît sa bèlle traduction des œuvres de Claudien en vers libres. Il donna au théâtre cinq drames de sa composition : savoir *Annibale in Capua*; *Tito*; *Genserico*; *Eraclio*; *Giustino*, que l'on représenta à Venise, depuis 1661 jusqu'en 1683.

Bergomini (Antoine), de Bologne. *La Fillirosa*, à Venise, en 1706.

Bernardoni (Pierre-Antoine), né à Vignola dans le Modenois, en 1672, était un Poëte de mérite au service de la Cour Impériale) immédiatement après Minato & Cupeda. Ses drames en Musique sont *Giulio Cesare in Torino*; *Il Geloso di se medesimo*; *l'Amore vuol Somiglianza*; *Il Meleagro*. Il a composé aussi quelques oratorio & beaucoup de petits poëmes dramatiques, intitulés : *Feste teatrali*, pour servir d'introduction & d'argument aux fêtes que la Cour Impériale donnait à chaque occasion de réjouissance. Il mourut à Bologne, en 1714.

Berni (le Comte François), de Ferrare, Secrétaire de la Communauté de Ferrare & Professeur de Rhétorique dans son Université, naquit en 1610. Il a fait imprimer plusieurs petits ouvrages en prose & en vers, entr'autres, les drames suivans pour le service de la Cour d'Est, dont la magnificence & le goût faisaient fleurir les Beaux-Arts. *La Filo* ou *Giunone rappacificata con Ercole*; *la Palma d'amore*; *Il Ratto di Cefalo*; *l'Esiglio d'amore*; *Gli Sforzi del desiderio* : *l'Antiopa*; *le Nozze di Fauno*; *Il Lisalbo*; *l'Ali d'amore*; *la Gara degli Elementi*, & *I sei Gigli*, tournois. On les a imprimés tous ensemble dans un volume à Ferrare. Le Comte Berni mourut en 1673, après avoir eu sept femmes.

Bertanni (le Chevalier Jean-Baptiste), Vénitien, Auteur des drames *l'Aurillo incantato*, *la Gerusalemme assicurata*, pieces héroïques : *la Nin-*

sa Spensicrata, pastorale : *Il Marino Araldo.* Le Chevalier Bertanni institua à Naples l'Académie des *Disuniti.* Dans la suite les Académiciens firent bâtir un théâtre magnifique en 1640, pour leur amusement.

Bezzi (Julien), de Forli, bon Poëte, fut pendant plusieurs années Chef de l'académie des Philergites dans sa patrie, & florissait l'an 1637. Il est auteur d'un grand opéra, qu'on donna en 1628 à Forli, pour l'entrée du Prince Aldobrandini, élu conservateur de la ville. La piece est intitulée *le Plejadi* : sa pastorale tragi-comique *la Maga innocente*, a été défigurée pour pouvoir être mise en Musique : il ne l'avait pas destinée à cet usage.

Biancardi (Bastien), Napolitain, fils adoptif de Fulvius Caracciolo. Ce jeune homme se distingua de bonne heure par la vivacité de son esprit & par ses talens. Son protecteur lui procura un état ; mais il le perdit bientôt, ayant été accusé d'avoir volé une caisse ; il se réfugia à Venise, où il prit le nom de Dominique Lalli, sous lequel il a publié ses ouvrages, & qui est le plus généralement connu. Il se livra à la poésie dramatique, composa plusieurs opéra, & dirigea long-tems les spectacles de Venise. Il fut aussi Poëte de l'Electeur de Baviere. On a de lui *l'Amor Tirannico*, 1710 : *l'Elisa*, 1711 ; *l'Amor di figlio non conosciuto*, 1716 ; *l'Arsilda Regina di Ponto*, 1716 : *l'Argippo*, 1717 ; *Il Farnace*, 1718 ; *Il Lamano*, 1718 ; *Il Pentimento generoso*, 1719. *Filippo Rè di Macedonia*, 1721. *Il Farasmane*, 1721, à Bologne. *Gli Eccessi della Gelosia*, 1722, & avec le titre de Marianne, 1724. *Il Timocrate*, 1723 *L'Ulisse*, 1725. *Furia Lucrezia*, 1726. *L'Argeno*, 1728. Il aida l'Abbé Silvani dans la piece des *Veri Amici*, & Jean Boldini dans celles de *Sulpizia Fedele*, 1729, & d'*Onorio*, même année. On a des traductions en vers Italiens de Lalli, qui lui font honneur. Ce sont les pseaumes & des sentences de Salomon.

Bisaccioni (le Comte Majolino), Vénitien, Gentilhomme ordinaire de Louis XIV, célebre historien, & laborieux écrivain. On a de lui trois volumes de contes amoureux & politiques, intitulés : *la Nave, e il Porto*, à Venise, 1643 ; des traductions d'une quantité de Romans Français, &

quelques opéra d'un goût fort bisarre, tels que *Ercole in Lidia*, *Semiramide in India* : *Oritia*, *Veremonda Amazzona in Aragona.*

Bissari (le Comte Pierre-Paul), de Vicénce, Auteur de deux drames en Musique : *Torisda*, représenté & imprimé à Venise, en 1648 : *Bradamante*, dans la même ville, en 1650.

Bonacossa (Hercule), Gentilhomme Ferrarois, grand amateur de Peinture & bon Poëte dramatique. Il mourut fort âgé en 1691.

Bonarelli della Rovere (le Comte Pierre), d'Ancône, fils du Comte Prosper, qui fonda l'académie des *Caliginosi*, à Ancône, & qui était frere du célebre Gui-Ubalde. Il a fait imprimer un volume de drames en Musique, à Ancône, en 1651.

Braccioli (Grazio), de Ferrare, Docteur & Littérateur estimé. Il passa une grande partie de sa vie à Bologne, & y fit représenter successivement huit drames de sa composition : *Il Crisippo*, 1710. *Armida in Damasco*, 1711. *La Costanza in cimento colla crudeltà, o sia il Radamisto*, 1712. *Arsinoe vendicata*, 1712. *La Gloria trionfante d'amore*, 1712. *Calfurnia*, 1713. *Orlando finto pazzo*, 1714. *Rodamonte sdegnato*, 1714. *Alessandro fra le Amazoni*, 1715.

Buini (Joseph-Marie), de Bologne, célebre Compositeur & bon Poëte, sur-tout dans le genre comique, a répandu dans son dialogue tout le sel, qui est propre aux Boulonnais, dont il employait volontiers le langage. Il mourut en 1739. Parmi ses opéra, *l'Albumazar* & *le Frenesie d'Amore* sont très agréables. On les donna en 1726 & 1727, à Bologne. *L'Ortolana Contessa ; il Malmocor ; Chi non fà non falla ; la Maschera levata al vizio ; Fidarsi e ben, ma non fidarsi è meglio ; Artanagamemnone*, &c.

Buonadrati (Jean-Baptiste), de Rimini, mort en 1709, Auteur de plusieurs drames.

Buongiovanni Rossetti (Pellegrina), de Vicence, également douée du

talent de la Peinture, & de celui de la Poésie. Elle a composé vers l'an 1730 deux drames: *l'Aristodema* & *l'Aminta*.

Businello (Jean-François), Vénitien, Avocat de mérite, & Poëte sans méthode. Ses opéra sont de véritables accès d'ivresse, où des traits lumineux se trouvent à côté des grandes absurdités. Cependant la conduite en est toujours extravagante. Le plan de son opéra de Didon mérite d'être rapporté. Au premier acte, c'est l'incendie de Troyes; au second, Enée arrive à Carthage, & fait l'amour avec Didon; au troisieme, il l'abandonne, après avoir fait devenir fou le pauvre *Jarbe*, qui est le plus sensé des personnages: il pousse l'extravagance du style & des pensées à un point, qu'on est forcé de convenir qu'avec moins de talens on pourrait faire une excellente piece. Ses autres opéra, à peu-près dans le même goût, sont *Gli Amori di Dafne e d'Apollo*; *l'Incoronazione di Poppea*; *la Prosperità infelice di Giulio Cesare*; *Statira*, tous représentés & imprimés à Venise depuis 1640 jusqu'en 1656, qu'on les publia ensemble avec le titre *Ore oziose di Gianfrancesco Businello*.

Bussani (Jacques-François), Chanoine régulier Vénitien, Auteur de sept drames en Musique, représentés sur les théâtres de sa patrie depuis 1673 jusqu'en 1680. *Massenzio*; *Enea in Italia*; *Giulio Cesare in Egitto*; *Antonio, è Pompejano*; *Anacreonte tiranno*; *Ercole sul Termodonte*; *il Ratto delle Sabine*. Ce Poëte n'est pas au rang des premiers; mais il connoissait bien le mécanisme du théâtre, & il en tirait grand parti.

Calsabigi (Ranieri de), Florentin, bon Littérateur & Poëte, Auteur des deux célebres pieces *Orfeo* & *Alceste*. Après avoir paru à Vienne, elles ont été données sur les principaux théâtres d'Italie, & ensuite en France. Il a aussi composé un troisieme opéra qui a été pareillement exécuté à Vienne, dont le titre est *Elena e Paride*; & il travaille à un nouvel opéra dans sa retraite de Pise, où il s'occupe d'études sérieuses.

Campeggi (Rodolphe), Comte de Dozza, de Bologne, bon Poëte & fort savant. On doit distinguer son *Andromeda*, tragédie mise en Musique par Jérôme Giacobbi, & donnée à Bologne en 1610: le *Tancredi*, autre tragédie

tragédie en Musique, dont le sujet est tiré des contes de Bocace: cette piece est son chef-d'œuvre; le célebre Crescimbeni en fait de grands éloges: le *Filarmindo*, pastorale en Musique, avec l'*Aurora ingannata*, petit intermede. On lui reproche d'avoir fait parler ses bergers d'un style trop élevé & trop recherché. Ses œuvres sont imprimées ensemble à Bologne en 1620, en deux volumes. Le Comte de Campeggi mourut l'an 1629.

Candi (Jean-Pierre), de Padoue. *Gli Amanti generosi*, à Venise, en 1703. *L'Innocenza riconosciuta*, en 1717.

Casale (Louis), Gentilhomme Romain, bon Poëte, dont les ouvrages sont imprimés à Rome, en 1670. On y trouve un opéra estimé, intitulé: *la Palmira di Tebe*, & plusieurs dialogues en vers; c'était alors l'usage de les mettre en Musique.

Cassani (Vincent), Vénitien, Poëte dramatique, dont on connaît les pieces suivantes: *il Tiranno Eroe*, 1711. *Il Cleone*, 1718. *La Plautilla*, 1721. *Romolo e Tazio*, 1722. *L'Incostanza Schernita*, 1727, toutes représentées à Venise. On ne sera pas surpris de cette quantité prodigieuse d'auteurs & de pieces, si on pense à la seule ville de Venise, qui ouvrait tous les ans à plusieurs reprises cinq ou six théâtres, & faisaient représenter dix ou douze grands opéra. D'ailleurs, vers ce tems, les grandes villes d'Italie en avaient aussi plusieurs.

Castelli (Octave), selon quelques-uns, né à Bologne, & selon un plus grand nombre d'autres, à Spolete, Docteur en Droit & en Médecine, & bon Poëte. On a de lui deux pieces: *Il Favorito del Principe*, drame héroï-comique & pastoral, imprimé à Rome en 1641; *la Sincerità trionfante*, ou *l'Erculeo ardire*, pastorale mise en musique par Ange Cecchini, Musicien du Duc de Bracciano, opéra en cinq actes, avec des intermedes, à Rome, 1641.

Castoreo (Jacques), Vénitien, Auteur des drames en Musique représentés & imprimés à Venise. *Pericle effeminato*, 1653; *la Guerriera Spartana*, 1654; *l'Eurimene*, 1655; *l'Arsinoe*, 1656, &c.

Chiari (l'Abbé Pierre), Jésuite, de Brescia, dans l'état de Venise, contemporain du célebre Goldoni, a voulu devenir son rival. Il a donné au public plusieurs comédies tant en prose qu'en vers: elles sont toutes imprimées dans un recueil en douze volumes in-octavo, édition unique. Il a fait aussi plusieurs opéra-comiques, qui ont été imprimés dans le tems de leurs représentations, mais qui n'ont pas été rassemblés. Cet Auteur encore vivant, a renoncé au théâtre en même-tems que Goldoni a quitté l'Italie. L'Abbé Chiari a beaucoup d'esprit & de feu; mais il n'avait ni le génie ni le goût nécessaires à l'art dramatique. Il a composé des romans qui valent beaucoup mieux que ses pieces de théâtre.

Giallis (l'Abbé Renaud), Vénitien, Auteur de plusieurs drames en Musique souvent représentés. Il nous a laissé *Ariberto e Flavio, Regi de Longobardi*, 1684. *Le generose Gare, trà Cesare e Pompeo*, 1686. *La Fortuna trà le disgrazie*, 1688. *La Falsirena, il Creonte*, 1690. *Il Trionfo dell'innocenza*, 1693.

Cicognini (Jacques-André), Florentin, l'un des meilleurs Poëtes de son tems, a composé quatre pieces de théâtre en Musique, qu'on a représentées à plusieurs reprises sur différens théâtres d'Italie. *Il Celio*; *il Giasone*; *l'Orontea*; *Gli amori d'Alessandro magno e di Rossana.* Son style est fleuri mais bisarre; ses morceaux anacréontiques sont charmans; les allégories, dont il fait usage dans les prologues, sont ingénieuses & moins extravagantes que les autres. Cicognini, quoiqu'homme de lettres & d'esprit, porta le dernier coup au théâtre Italien, par ses comédies ou tragi-comédies qu'il appele *Spirituali*, c'est-à-dire, de sujets sacrés. Sa réputation excita grand nombre d'imitateurs, qui inonderent la scène d'une quantité de rapsodies froides & sans goût. Cicognini était mort en 1651.

Cipriotti (Jacques), Milanais, bon Poëte, a laissé plusieurs drames, dont le *Giustino*, à Milan, en 1691, *l'Innocenza diffesa*, en 1700. Il fut aussi bon Peintre & bon Mécanicien, & inventa des machines pour les décorations de ses ouvrages.

Coltellini (Marc), de Livourne, Poëte au service de la direction de

Vienne, & ensuite de la Cour de Pétersbourg, où il est mort en 1775, à la fleur de son âge. Parmi les imitateurs de Metastasio, c'est celui qui s'en éloigne le moins par la richesse & la force des sentimens, & par la beauté du style : on a de lui *Antigona*; *Ifigenia in Tauride*, & des cantates.

Cominelli (Léonard), de Salo, né en 1642, & mort en 1703. Le recueil de ses poésies fut imprimé à Pavie en 1730. On y trouve *il Leone*, fort bon drame en Musique.

Conti (Antoine), noble Vénitien, lié d'une amitié intime avec Marcello, a été un des plus judicieux Poëtes Italiens. Il possédait le Grec & le Latin, & a donné la traduction de plusieurs beaux morceaux des anciens, tels que Sapho, Anacréon, Homere, Virgile, &c. C'est lui qui a fourni à la sublime Musique de Marcello une poésie digne d'elle. Il a joui d'une réputation distinguée parmi les gens de lettres. Sa tragédie *il Cesare* passe pour un chef-d'œuvre. Il a vécu plusieurs années en France & en Angleterre, & sa mémoire a été honorée par-tout où on l'a connu.

Coppola (l'Abbé Jean-Charles), Poëte d'une fertilité merveilleuse, qui a eu le courage de faire trois poëmes épiques sur des sujets sacrés. Ils lui valurent, à ce que l'on croit, l'Evêché de Muro, auquel il parvint. En 1637 il donna *le Nozze degli Dei*, grand opéra pour les nôces du Grand-Duc Ferdinand II, avec la Princesse Victoire d'Urbin.

Corradi (Jules-César), de Parme, Poëte dramatique abondant, a composé plus de trente opéra. Il a donné dans tous les travers du tems, & l'on regrette, en les lisant, ses talens mal employés. Son *Trionfo della continenza* est fait pour inspirer le contraire. Il travailla depuis 1675 jusqu'en 1700: & en 1702, il ne vivait plus. Nous nous dispenserons de donner la longue suite de ses pieces.

Costa (Marie-Marguerite), Romaine, femme d'une vaste érudition, s'exerça dans plusieurs genres de Littérature, & y eut des succès. Ses ouvrages poétiques sont *la Chitarra*; *Canzoniere amoroso*; un recueil de compositions érotiques; des lettres d'amour; *la Selva di Diana*; *la Tromba*

di Parnaſo ; deux ouvrages mêlés de proſe & de vers ; *Flora*, poëme en douze chants ; des ſatyres ; une comédie intitulée : *I Buffoni*, & deux opéra *Gli amori della Luna*, & *il Martirio di S. Cecilia*, imprimés en 1654. Mandoſio & Creſcimbeni aſſurent qu'elle était auſſi ſage que ſavante.

Cupeda (Donato), Napolitain, Poëte au ſervice de la cour Impériale, a fait quelques drames médiocres. Les meilleurs ſont ceux où le Comte Minato a travaillé. Il mourut ſous l'Empereur Leopold, en 1705.

David (Dominique), Auteur de drames célebres par leur Muſique : *l'Amante Eroe*, 1691. *La Forza della virtù*, 1693. *Amore e Dovere*, 1694.

Durazzo (le Comte Jacques), d'une des premieres Maiſons de Gênes, Conſeiller intime actuel d'Etat de LL. MM. II. & RR. Commandeur de l'ordre de S. Etienne d'Hongrie, & Ambaſſadeur de la cour impériale & royale auprès de la république de Veniſe. On doit à ce Seigneur un éloge particulier pour l'étendue de ſes connaiſſances & la fineſſe de ſon goût dans les Beaux-Arts & dans la Littérature. Les Italiens lui doivent même des remerciemens & de la reconnaiſſance, puiſque c'eſt lui qui, pendant un ſéjour de quelques années à Paris, & dans le ſein même des plaiſirs, conçut le projet de ramener en Italie l'ancien ſpectacle de l'opéra, tel qu'il y était, lorſqu'il paſſa en France, à l'occaſion du mariage de S. M. l'Empereur avec l'Infante de Parme. Le Comte Durazzo fut nommé Directeur général des ſpectacles & des fêtes de la cour & de la ville. Ce fut alors qu'il fit repréſenter ſon *Armida*, drame qu'il avait imité de Quinault, conjointement avec le Marquis Lomellini, ſon concitoyen, ſon ami, & un des meilleurs Poëtes Génois. Cet opéra, avec des chœurs & des ballets liés à l'action, ne trompa pas ſon attente ; & la Muſique Italienne accuſée juſqu'alors de ne flatter que l'oreille, ſut pour la premiere fois charmer les yeux. Le Comte Durazzo avait déja donné deux autres ſpectacles de ſa compoſition, le *Cacciatrici amanti*, dans le genre qu'on appele *Opéra-ballet*, & l'*Innocenza giuſtificata*, ſujet tiré de l'hiſtoire Romaine. Cet opéra, dont le premier rôle qui était celui de *Claudia*, avait été compoſé pour la fameuſe Gabrieli à ſon début, réuſſit tellement par

la beauté de la piece & par les talens admirables de cette actrice, qu'il eut cent représentations de suite, & fut repris deux fois; ce qui n'est pas en usage en Italie sur le même théâtre. Après des essais si glorieux, le Comte Durazzo ne s'est pas borné à cultiver soi-même les Beaux-Arts. Il n'a rien négligé pour former les Artistes. Pendant sa direction les spectacles, & sur-tout celui de l'opéra Italien, ont été au plus haut point de leur gloire. Nous saisissons avec empressement cette occasion de faire connaître au public la haute idée que nous avons de son mérite, & notre reconnaissance pour les bontés dont il a daigné nous combler pendant notre séjour à Venise.

Ercolani (François), de Ferrare, bon Poëte, Auteur du drame *i Giudizio di Paride*, représenté & imprimé à Venise en 1734. C'est une piece tragi-comique dans un goût singulier. Cet auteur avait un talent supérieur pour les petits opéra-comiques. Voici les titres de quelques-uns. *L'Amore avvocato della Pazzia; l'Orfeo nell' Isole delle Sirene; la Salita d'Ercole in Cielo; il Prometeo col fuoco in terra; il Giove Salvato dà Rea; le Metamorfosi e le fughe degli Dei nella guerra de GIGANTI; il Momo cacciato dal Cielo; il Sileno ubbriaco; la Gallina perduta; la Pesca del Secchio: la Simona: il Marsia: il Cadmo. La Gallina perduta* est le plus joli de tous.

Si ce Poëte avait su se borner à ce genre dans lequel il excellait, il jouirait d'une réputation que ses autres poésies lui ont fait perdre.

Errico (Scipion), né à Messine en 1592, bel esprit & bon littérateur de son tems, était un vaillant champion dans les querelles littéraires, qui étaient alors fort à la mode. Le Cavalier Marini ayant causé un schisme avec son *Adone*, tout le monde prit parti. Errico se rangea du côté de Marini, & écrivit contre Stigliani & les autres Florentins ennemis de *l'Adone*. Cette guerre fit naître une quantité de petits ouvrages remplis d'esprit & fort amusans. *Errico* fit une critique très plaisante de *l'Adone*. On a de lui une quantité de différens ouvrages: *Poesie liriche*; *Epitalami, e Idilli*: plusieurs comédies, entr'autres, *le Rivolte di Parnaso*, qui a été imprimée plusieurs fois à Messine, à Milan, & à Venise en 1627, & *le Liti di Pindo*, comédie en cinq actes, dont le dernier seul

eſt en vers : pluſieurs petits poëmes en ſixains : un grand poëme en douze chants, intitulé : *Babilonia diſtrutta*: un autre en vingt chants, *della Guerra Trojana*, &c. Une de ſes meilleures productions eſt *Deidamia*, opéra donné à Veniſe en 1644.

Estense (le Comte Jean-Baptiſte Taſſoni), de Ferrare, occupe une place diſtinguée parmi les Poëtes Ferrarois dans le grand recueil qu'en a fait l'Abbé Baruffaldi en 1713. On a de lui un drame intitulé : *la Conteſa d'Amore*, fait pour les nôces de François Sacchetti, neveu du Cardinal qui était alors Légat à Ferrare, & de la Comteſſe Beatrix Taſſoni Eſtenſe, en 1632.

Faustini (Jean), Vénitien, l'un des meilleurs auteurs de ſon tems, eût été le premier s'il eût vécu. Il mourut à l'âge de trente-deux ans, jouiſſant de la plus grande réputation. Ce n'eſt pas qu'il ſoit exempt des défauts de ſon tems ; mais ſes ouvrages méritent la préférence ſur la plupart de ſes contemporains. Il avait du génie, de l'élévation, de la grâce, de la facilité & de la douceur dans la verſification. Sa *Caliſto* particuliérement, & preſque tous ſes ouvrages ſont faits pour ſéduire le cœur & corrompre les mœurs. Il mourut en 1651, laiſſant pluſieurs opéra. *La Virtù degli ſtrali d'amore*; *Doriclea*; *Oriſteo*; *Eupatra*; *Titone*; *Roſinda*; *Alciade* : *l'Egiſto* : *Erſilla* : *Caliſto* : *il Tiranno umiliato dà amore* : *Ormindo* : *Euripo* : *Eritrea*.

Ferrari (Benoît), de Reggio en Lombardie, ſurnommé *della Tiorba*, parcequ'il excélait à jouer de cet inſtrument. Il réunit le talent de la Poéſie à celui de la Muſique ; union précieuſe, peut-être même néceſſaire pour porter les Beaux-Arts à leur perfection. Nous ne connaiſſons de lui en opéra que *la Maga fulminata*; *l'Armida*; *il Paſtor Regio*; *la Ninfa avara*; *il Principe Giardiniero* & *la Licaſta*, & il les mit lui-même en Muſique. Le poëme de l'*Andromeda*, le premier des opéra donnés ſur un théâtre public à Veniſe, eſt de Ferrari. François Manelli de Tivoli le mit en Muſique. Une ſingularité qui rend très remarquable cette piece, c'eſt que le Poëte & le Compoſiteur y jouerent tous deux : ce fut en 1637. Le mauvais goût de ces tems-là introduiſit, à la place de l'an-

cienne nourrice, usitée parmi les Grecs & les Latins, un ou deux rôles bouffons, qui ne manquent jamais, même dans les sujets héroïques, de mêler leurs dialogues ordinairement assez plats, à l'action noble & au style soutenu des personnages du drame. Cette monstruosité fut de mode pendant le dix-septieme siecle en Italie, même dans les auteurs les plus sensés; ce qui prouve la force de l'habitude & du préjugé.

Frangipani (Claude-Cornelius), Vénitien, florissait vers l'an 1574. C'est l'Auteur d'un poëme dramatique, intitulé simplement *Tragedia*, qu'on mit en Musique, & qui fut représenté devant Henri III, Roi de France, lorsqu'il vint à Venise. On le trouve dans le recueil des pieces poétiques qu'on publia, à l'occasion de cet événement.

Frugoni (l'Abbé Charles-Innocent), Génois, l'un des meilleurs Poëtes lyriques Italiens, mort en 1770 à Parme, où il a passé la plus grande partie de sa vie au service de la cour, remplit assez bien les idées magnifiques de l'Infant Dom Philippe & de son premier Ministre le Marquis de Felino. On lui dut à Parme le plaisir de voir représenter l'opéra de *Castor & Pollux* qu'il traduisit en Italien, & dont Traëtta fit la Musique. Il a imité aussi la tragédie de Phedre, de Racine, & en a fait un opéra mis en Musique par le même compositeur.

Frugoni (François Fulvius), Auteur d'un drame intitulé: *l'Epulone*, imprimé à Venise en 1675, & d'un poëme burlesque intitulé: *la Guardinfantide* ou *le Panier de femme*, imprimé à Perouse en 1653, sous le nom de *Flaminio Fidauro*. Il ne faut pas le confondre avec l'Abbé Charles-Innocent Frugoni, célebre Poëte de notre tems.

Fusconi (Jean-Baptiste), Génois, Poëte charmant, sans être exempt des défauts de son tems: sa versification a une grace particuliere. On a de lui deux beaux opéra; le premier est *Amore innamorato* ou la fable de Psiché, dont le plan & la conduite sont du plus grand intérêt, malgré tout le merveilleux inséparable de ce sujet. On le donna à Venise en 1642, & on l'y imprima aussi. Le second est *Argiope*.

Gabrieli (Jacques), Vénitien. L'*Amalasunta*, à Venise, en 1709.

GADDI (Gaddo), Gentilhomme de Forli, étant pensionnaire au collége des Nobles de Parme en 1675, se signala par un drame intitulé : *Gli Eventi di Filandro e di Edessa*, que le Duc fit mettre en Musique & représenter au théâtre du même collége. Ce jeune homme composa quatre autres pieces qui n'ont pas paru, dont les sujets sont *Enea in Italia, le Fortune d'Alvilda : il Tito & la Peribea*; mais la mort l'enleva à la fleur de son âge, en 1691.

GALLI dit *Cottino* (Antoine-Pierre), Chanteur au service de la cour de Modène, est auteur d'un drame en Musique, intitulé : *Non da freno all'amor disuguaglianza*, donné en 1696.

GASPARINI (Marc-Antoine), Vénitien, Auteur de quelques opéra qu'on a souvent répétés, en changeant les titres, afin de les faire passer pour nouveaux. *Zenocrate Ambasciatore a' Macedoni*, 1687. *La Fede creduta tradimento*, 1693. *L'Amante impazzito* ou *l'Alciade*, ou *la Violenza d'amore*, derniérement à Milan, en 1719.

GESSI (Berlingero), de Bologne, Sénateur, d'une grande famille, distingué dans les lettres & dans la chevalerie, composa *le Perseo*, opéra qu'on donna à Bologne. Il est aussi l'auteur d'une tragédie intitulée : *il Nino Figlio*, par *Gregorio Belsensi* (anagramme de son nom). Dans le Poëme des fastes de Louis le Grand, ouvrage imprimé à Bologne en 1701, & composé par douze Poëtes Bolonnais, le Sénateur Gessi fut chargé du mois de Juin. Il était né en 1613, & mourut à l'âge de cinquante-huit ans. Il ne faut pas le confondre avec le Cardinal Berlingero Gessi, Evêque de Rimini, plus ancien que lui.

GIANNINI (Jean-Matthieu), Vénitien, Docteur & bel esprit de son tems, a composé quatre opéra. *Adone in Cipro*, à Vienne, en 1676. *Nicomede in Bitinia*, à Venise, 1677. *Almansore in Alimena*, à Bologne, en 1690. *Onorio in Roma*, à Venise, en 1692.

GIGLI (Jérôme), fils adoptif de Jérôme Gigli, Gentilhomme Siennois, un des premiers beaux esprits du siecle passé, a réussi dans plusieurs

ſieurs genres de poéſie. Ses Comédies en proſe ſont écrites avec beaucoup d'agrément & de ſel. Il fut des premiers à faire connaître Moliere en Italie par les belles traductions qu'il en fit. *Don Pilone* eſt une bonne copie du Tartuffe : ſes autres pieces lyriques ont du feu & de l'invention ; mais en général cet auteur manque de jugement, & quelquefois de goût. On a un recueil de toutes ſes poéſies ſacrées, profanes & facétieuſes, imprimé à Veniſe en 1722. Ce qu'il a fait de moins bon, ce ſont ſes drames : *la Genoveſa ; Lodovico Pio ; la Forza del ſangue, e della Pietà ; la Fede ne' tradimenti ; Amor frà gl'impoſſibili*, & quantité d'oratorio. Il mourut à Rome en 1722. C'eſt lui que l'on trouve quelquefois caché dans les recueils poétiques, ſous le nom arcadique *de Amaranto Scidiatico.*

Giusti (Jérôme), Vénitien, Auteur de *Belmira in Creta*, en 1729 ; de l'*Argenida* & du *Montezuma*, trois opéra donnés à Veniſe.

Goldoni (Charles), Avocat de Veniſe, né en cette ville en 1710, entraîné par la force du génie, renonça aux belles eſpérances que ſon début au barreau lui pouvait faire concevoir, & s'abandonna entiérement à l'art dramatique.

Son ambition & ſon goût le porterent à s'eſſayer d'abord dans le genre ſérieux ; mais voyant (comme il le dit lui-même dans ſa vie & dans ſes préfaces) que le célebre Metaſtaſe était arrivé au point de perfection dont l'opéra eſt ſuſceptible, il ſe tourna du côté de la Comédie, qui était depuis long-tems très maltraitée en Italie, & avait beſoin d'être relevée.

Ses comédies ſont connues. L'édition de Paſquali de Veniſe, eſt la onzieme, & la douzieme eſt maintenant ſous preſſe.

On ne ſait pas encore le nombre de comédies de ce génie auſſi aimable que fertile ; mais il en a compoſé au moins cent-vingt en Italie, & une trentaine pour les Italiens à Paris.

Quoi qu'il ſe fût propoſé de ne pas compoſer d'opéra ſérieux, il n'a pu réſiſter aux ſollicitations de ſes protecteurs & de ſes amis. Il en a fait trois qui ont été mis en Muſique par *Buranello Galuppi.* Ils ſont intitulés : *Oronte Rè de Sciti* ; *Guſtavo Adolfo*, & *Statira.*

Ces opéra ont été repréſentés à Veniſe, & quoi qu'ils y aient eu

beaucoup de succès, Goldoni ne les a pas cru dignes de paraître dans son théâtre.

Goldoni n'a pas fait plus de cas de ses opéra-comiques ; cependant il a été obligé d'en faire quarante ou cinquante, qui, à son insçu & contre sa volonté, ont été rassemblés & imprimés, en grande partie, en six volumes *in-douze*.

Ce ne sont pas des ouvrages bien estimables ; car l'opéra-comique de ce genre ne peut l'être : cependant Goldoni est de tous les Auteurs Italiens celui qui leur a donné un peu plus de sens commun. Sa *Buona Figliuola*, qu'il a composée pour la cour de Parme, lui a valu le titre de Poëte de *S. A. R. l'Infant Don Philippe*, & une pension de 600 livres.

Goldoni a été appelé en France par ordre du feu Roi, pour composer des pieces pour la Comédie Italienne.

On comptait, & Goldoni le comptait lui-même, qu'il amenerait à Paris cette réforme, ce nouveau genre, ce nouveau style, qui lui avaient acquis une réputation en Italie ; mais pendant qu'il était en route, on projetta & on exécuta en même-tems la réunion de l'opéra-comique à la Comédie Italienne. Alors l'opéra-comique devint l'objet principal de ce spectacle, & la Comédie Italienne, sans l'agrément du chant, & avec les désavantages d'une langue étrangere, resta à peu-près ce qu'elle était, & continua à ne plaire que par les grâces & par les plaisanteries charmantes de l'inimitable *Carlin*.

Goldoni, au bout de deux ans de son engagement, voulait retourner dans sa patrie, lorsque feue *Madame la Dauphine* le retint en France, & l'attacha à Mesdames, à qui Goldoni enseigna la langue Italienne ; il obtint alors une pension de 4000 livres, à titre d'entretien.

Goldoni essaya d'écrire en Français. Le *Bourru bienfaisant* eut un grand succès, & en a beaucoup toutes les fois qu'on le joue. L'*Avare fastueux*, comédie française en cinq actes, a été jouée une fois sur le théâtre de la cour à Fontainebleau, & n'a pas réussi. Le modeste Goldoni n'a pas voulu en appeler au public de Paris, celui de Fontainebleau lui ayant paru trop respectable pour ne pas s'en tenir à ses arrêts. Il a retiré sa piece.

Gori (Antoine), Avocat de Venise, s'amusa quelquefois à faire des intermedes qui ont été mis en Musique, & ont eu du succès. On a aussi

de lui, *Mestre & Malghera*, opéra-comique fort joli. Ce sont deux gros villages à deux lieues de Venise, en terre ferme. Gori les a personifiés, & il a joué les mœurs & la rivalité des habitans.

Gozzi (Louise Bergalli), Vénitienne, très instruite dans la belle littérature, & très versée dans l'exercice de la Poésie. Elle a publié un recueil de poésies des femmes les plus célebres dans tous les siecles en Italie, au moyen duquel les noms de plusieurs d'entr'elles seront sauvés de l'oubli. Madame Gozzi a composé quelques tragédies, une comédie & deux opéra : *Agide, Rè di Sparta*, à Venise, en 1725. *L'Elenia*, en 1730.

Guazzini (Jules), Florentin, Auteur de plusieurs pieces de théâtre, que l'on conserve manuscrites à Florence, au couvent de Bistello. On a de lui plusieurs petits poëmes moraux imprimés à Florence en 1630; & en 1656 il donna son opéra de *Cléopâtre* à Venise, en 1633.

Guidi (Charles-Alexandre), né à Pavie en 1650, fut un des meilleurs Poëtes lyriques de son tems. Ses sonnets & sur-tout ses chansons sont mises au premier rang. Ses œuvres ont été rassemblées dans une édition faite à Parme en 1681. Il a traité aussi le genre dramatique, & n'y a pas réussi de même. On a de lui *Amalasunta in Italia*: *Ottaviano Cesare*: l'*Endimione*, piece précédée d'un discours du célebre Gravina : l'*Annibale in Capua*: *Genserico* : *Eraclio* : *Tito*. Il mourut à Frascati en 1712.

Guizzardi (Jean-Baptiste), de Bologne, Auteur de deux drames représentés à Venise. *Laomedonte*, en 1718, & *il Più fedel trà gli amici*, en 1724.

Ivanovich (Christophe), de Budua en Dalmatie. La guerre du Grand-Seigneur Ibrahim contre les Vénitiens, le contraignit de se réfugier à Venise, où il fut employé, & obtint une place parmi les Chanoines de S. Marc. Il s'occupa toute sa vie à l'étude des Belles-Lettres, & laissa un volume de vers imprimés à Venise en 1665, & plusieurs drames en Musique, parmi lesquels *l'Amor guerriero*, *la Costanza trionfante*, *Lisimaco*, *la Circe* sont assez estimés.

Landi (Lelius Marie), de Bologne, domestique de la maison Isolani, reçut de la nature des talens qui le vengerent des torts du hazard. On a plusieurs pieces de lui, entr'autres, *Gl'Inganni amorosi scoperti in Villa*, ou *la Zanina*, drame en Musique donné à Bologne en 1696 & en 1700.

Lemene (le Comte François de), Gentilhomme de Lodi, né en 1634, & mort en 1704. Il s'est exercé dans plusieurs genres de poésie, & a réussi dans tous, de maniere à surpasser toujours ses contemporains. Doué d'une grande imagination, & rempli d'érudition, il sut tirer un grand parti des talens qu'il avait reçus en naissant. Dans sa jeunesse l'école séduisante du célebre Marini le fit courir après le faux brillant & les autres défauts de ce grand homme ; mais à mesure que l'âge & l'étude des bons modeles lui formerent le goût, il s'en éloigna, & ses productions annoncerent l'heureuse révolution qui allait se faire dans la littérature.

Le genre dans lequel il excélait, est le comique. Il y répand une grâce, une légéreté qu'on ne rencontre dans aucun des Poëtes de ce tems-là ; mais un accès de piété lui fit consacrer ses talens à la poésie sacrée. Tous ses ouvrages ont été imprimés à Milan en 1699 & en 1710, à Naples, avec sa vie, par le Pere Thomas Ceva.

Il a traité aussi le genre dramatique : on a de lui quelques comédies, plusieurs oratorio, & les drames suivans: *la Ninfa Apollo* ; *lo Scherno de gli Dei* ; *l'Endimione.*

Lollio (Albert), Gentilhomme Ferrarois : c'est le plus ancien auteur d'un piece dramatique, destinée au spectacle & à la Musique. Elle est intitulée *Aretusa*, *Commedia*, pastorale, imprimée à Ferrare en 1564. Il y est dit qu'elle fut ordonnée par la Duchesse Laure d'Est, & qu'on la représenta à Ferrare, au palais de *Schivanoja*, devant le Duc Alphonse II, le Cardinal Louis d'Est, &c. avec la Musique d'Alphonse *de la Viola.* La piece est dans le genre pastoral : le caractere en est bien soutenu, & la conduite d'une grande simplicité.

Lonati (Ascanius), Milanais, Auteur de *l'Attila*, des *Inganni innocenti*, & de *l'Astiage*, trois opéra donnés & imprimés à Milan en 1678 & 79.

Lotto (Lotti), de Bologne, Auteur très plaisant & d'un badinage agréable, florissait en 1685. On lit encore avec un plaisir infini son poëme *la Vienne délivrée* & sa *Banzola*, dialogues familiers en vers, où les mœurs & les ridicules sont peints admirablement. On distingue de lui trois opéra qu'il a laissé: *Il Furio Camillo*, à Parme, en 1686. *La Saggia Pazzia di Giunio Bruto*, Venise, en 1698. *Milziade*, en 1699.

Lucchini (Antoine-Marie), Vénitien, Poëte au service du Roi de Pologne, fut plus près de notre tems que ses contemporains, noble, élevé & sage. Ses plans sont ordinairement trop compliqués, & sa versification n'est pas facile. Il a donné *il Foca superbo*, 1716. *Tieteberga*, 1717. *Ermengarda*, 1721. *Gli sforzi d'Ambizione, e d'Amore* 1724. *Dorilla in Tempe*, 1726. *Adaboaldo furioso*, *Farnace*, 1727. *Gli odii delusi dal Sangue*, 1728. *Selimo, Signor de' Turchi*, 1730.

Lucchesini (Laure-Guidiocioni), Dame Luquoise, d'une famille très distinguée, publia trois pastorales intitulées: *la Disperazion di Fileno*, *il Giuoco della cieca*, & *il Satiro*. Emile del Cavaliere, célebre Compositeur, les mit en Musique. On donna la premiere, & la troisieme à la cour de Florence, en 1590, & la seconde en 1595.

Maffei (le Marquis Scipion), de Vérone, un des plus grands littérateurs de l'Italie, & célebre dans toute l'Europe par la quantité, la variété & la bonté de ses ouvrages. Il a composé plusieurs ouvrages dramatiques. Tout le monde connoît sa *Mérope*, sa comédie *le Cerimonie*, son opéra *la Fida Ninfa*, imprimé pour la premiere fois à Vérone, en 1730. Chacune de ces pieces fait voir que leur auteur était propre à tout par l'étendue de son génie, & par ses connaissances profondes sur les beautés de l'antiquité.

Maggi (Charles-Marie), Milanais, un des meilleurs Littérateurs & Poëtes du dix-septieme siecle, né en 1630, fit ses études à Bologne, où il reçut le bonnet de Docteur en 1650. Ayant acquis une réputation distinguée, il y fut fait Secrétaire du Sénat, ensuite en 1664, Professeur de Belles-Lettres greques & latines dans l'Université Palatine de Milan,

Il a joui pendant sa vie de la considération universelle des gens de lettres. Le fameux Muratori a écrit sa vie, & recueilli en quatre volumes ses œuvres poétiques, à Milan, 1700. Maggi a traité avec succès presque tous les genres de la poésie Italienne. Ses poésies badines & ses comédies sont encore lues avec plaisir. Ses opéra en Musique sont: *Ippolita Reina delle Amazoni; il Trionfo d'Augusto in Egitto; Amor trà l'armi; Ovvero Corbulone in Armenia; Affari ed amori; Ossia la gratitudine umana*, piece imitée de l'Espagnol, *la Lucrina*; *Ilprando*, piece qui n'est pas imprimée. Maggi mourut en 1699.

Malipiero (Thomas), noble Vénitien, Auteur de *Eduige Regina d'Ungheria*, à Venise, en 1703, & du *Tradimento premiato*, en 1709.

Manfredi (Eustache), de Bologne, né en 1674, l'un des plus grands hommes que l'Italie ait produit. Mathématicien & Astronome célebre, il professa ces sciences dans l'Université de sa patrie, & les illustra par ses ouvrages. Son mérite & sa renommée lui attirerent la considération de l'Europe savante, & il fut associé à presque toutes les académies. Des études si sérieuses & si arides ne purent étouffer sa verve poétique. Son mérite, dans ce genre, aurait suffi pour illustrer son nom. Ses poésies lyriques étaient des chefs-d'œuvre dans un tems où les idées du vrai beau étaient si fausses & si incertaines. Cet esprit supérieur sut le distinguer. Tendre, élevé, correct, judicieux, ingénieux dans ses sonnets & dans ses chansons, nous croyons que très peu de Poëtes Italiens puissent lui être comparés. Dans le genre dramatique il ne composa qu'une pastorale intitulée *la Dafne*, imprimée à Bologne en 1696. Il eut part aux *Fasti di Luigi il Grande*, dont on a parlé à l'article de *Gessi*, & fut chargé du mois de Février. Il mourut de la pierre en 1739, honoré des regrets publics.

Marcello (Benoît), d'une des premieres familles de Venise, & l'un des plus grands Compositeurs de l'Italie, fut aussi l'un des meilleurs Poëtes de son siecle, & contribua beaucoup à la réforme du mauvais goût. Son théâtre à la mode est une piece ingénieuse, dans laquelle il tourne en ridicule les usages & les préjugés qui régnaient sur la scene en Italie, & empêchaient les auteurs sensés de suivre les regles de l'art & du bon sens.

Cette petite brochure eut un ſuccès prodigieux, & on la lit encore avec un plaiſir infini. Il compoſa une autre comédie intitulée : *il Toſcaniſmo, e la Cruſca*, piece critique, dans laquelle il en veut à la tyrannie des littérateurs Toſcans, qui traitaient de barbares les autres Ecrivains d'Italie, ſur-tout les Lombards. On a de lui auſſi un recueil de ſonnets imprimés à Veniſe en 1718 ; le Bouffon en Italie, petit poëme burleſque en onze chants, & deux drames en Muſique intitulés : *la Fede riconoſciuta*, en 1707, donné à Vicence ; *Arata in Sparto*, en 1710. Il mourut en 1741.

Marchi (Antoine), Vénitien, doit être placé ici à cauſe de la quantité de ſes ouvrages. Il a travaillé vers la fin du ſiecle paſſé & au commencement de celui-ci : il compoſait encore dans ſon vieux ſtyle en 1724.

Martelli (Pierre-Jacques), de Bologne, Poëte célebre dans tous les genres, & Littérateur très ſavant, a voulu mettre à la mode en Italie les vers alexandrins (qu'on appele *Martelliani* de ſon nom) rimés de deux en deux, comme au théâtre Français, & il a eu quelques imitateurs. Mais la plupart des auteurs ont été contre lui, & cette mode n'a jamais généralement pris en Italie. Il eut part au poëme des faſtes de Louis XIV, & le mois d'Octobre lui échut en partage. Toutes ſes œuvres ont été recueillies en ſept volumes, & publiées après ſa mort arrivée en 1729. Ses opéra ſont *Piramo e Tisbé*, *Apollo Geloſo*, *Gli amici*, & *Perſeo*. Cet Auteur ſubſtitua au ton guindé & forcé du ſiecle paſſé, trop de négligence ; & à de la poéſie vraiment lyrique, il en fit ſuccéder, qui était ſouvent proſaïque.

Mauro (Hortenſius), de Vérone, Poëte au ſervice de la cour de Brunſwick, a compoſé des drames pour le théâtre d'Hannovre.

Mazzari (François), de Treviſo, Docteur & Poëte dramatique. *Paride in Ida*, 1706. *Endimione*, 1709. *L'Umor di Principeſſa*, 1717, trois opéra de ſa compoſition donnés & imprimés à Veniſe.

Melosio (François), de Città della Pieve, fit époque dans ſon tems par une imagination vive & bouillante, & acheva de gâter le goût, en

traînant après lui une quantité de médiocres Ecrivains qui n'avaient pas la force de le ſuivre, & n'imitaient que ſes défauts. Il inventa un genre de poéſie nouveau, rempli d'équivoques, de *concetti* & mauvais bons mots, au milieu deſquels on trouve ſouvent de grandes beautés.

Meloſio a beaucoup écrit : tous ſes ouvrages ſont curieux à lire, & fort difficiles à raſſembler. Il y a des morceaux libres très rares. Ses poéſies facétieuſes ſont imprimées à part dans un volume, à Coſmopolis, en 1672. Il a composé deux drames pour les théâtres de Veniſe, en 1642 & en 1653, intitulés: *Sidonio e Dorisbe*; *l'Orione.*

Metastasio (l'Abbé Pierre), Romain. Son nom de famille eſt *Trapaſſo*; mais il le changea en celui de Metaſtaſe, mot grec, qui traduit littéralement *Trapaſſo.* C'eſt au célebre Jean Vincent Gravina, homme profond dans les ſciences, & Profeſſeur de littérature ancienne & moderne, qu'on doit les talens de ce Prince des Poëtes dramatiques & anacréontiques. Dès l'âge le plus tendre, Metaſtaſio s'était attiré l'eſtime & l'affection de Gravina, au point qu'il le fit ſon héritier après la mort de ſa mere. La perfection de l'art conſiſte, dit-on à le cacher, de maniere que plus il y en a, moins il paroiſſe : en voyant l'heureuſe facilité de cet admirable Poëte, croirait-on qu'il ait commencé ſes études par la plus profonde application ſur les Auteurs Grecs & ſous la direction de Gravina? Ce Maître éclairé, grand partiſan des Anciens, donnait le même morceau de Sophocle ou d'Euripide à traduire pluſieurs fois de ſuite à ſon éleve, & brûlait chaque fois la traduction, pour qu'un nouveau travail lui imprimât davantage dans la mémoire les ouvrages de ces grands hommes. Les ſoins du Maître furent bien payés par la gloire d'avoir contribué à former cet incomparable Poëte; il a réuni dans ſes ouvrages tant de perfections à la fois, qu'en courant la même carriere il faut abſolument ou le copier ou reſter fort au-deſſous. La vérité, la fineſſe, l'élévation dans les ſentimens; l'eſprit, la peinture, la juſteſſe dans les images; tout le ſublime des paſſions héroïques, tout le charme attendriſſant de l'amour; l'art le plus ingénieux dans la conduite de ſes pieces; la force de l'intérêt, quoiqu'il ne s'écarte guères des regles les plus ſéveres & les plus gênantes; une verſification dont on ne peut aſſez admirer le tour harmonieux; enfin mille autres beautés, tout ſe trouve réuni dans ſes ouvrages. Nous invitons nos

Lecteurs

Lecteurs à lire l'éloge de ce Poëte par M. de Calsabigi. On le trouve à la tête de l'édition de Metastase, faite en 1755. Nous nous contenterons d'ajouter que le célebre Apostolo Zeno, Poëte de l'Empereur, étant à Vienne, lorsque Metastasio y parut, protesta devant LL. MM. que le jeune Romain était le plus beau génie qu'il eût jamais vu pour la poésie dramatique, & lui céda volontairement sa place, le priant de lui envoyer à Venise tous les drames qu'il composerait. M. Metastasio a déja vu plus de trente éditions de ses ouvrages, exemple unique dans la littérature, que n'a pas même éprouvé Voltaire. Le respectable & l'admirable Metastase, l'honneur du théatre Italien & les délices des âmes sensibles & délicates, jouit tranquillement à Vienne de la gloire qui l'environne, & des hommages de tous ceux qui ont le bonheur de l'approcher.

Micheli (Pierre), noble Vénitien, participa aux compositions de Fusconi : il n'est pas juste qu'on lui dérobe la part qu'il doit avoir à son éloge.

Migliavacca (Jean-Ambroise), Conseiller de légation, & Poëte de S. M. le Roi de Pologne, Electeur de Saxe, Auteur d'un opéra intitulé : *Solimano*, & de plusieurs cantates données aux cours de Vienne & de Saxe. Ce Poëte a tâché d'imiter le naturel de l'aimable Metastasio.

Minato (le Comte Nicoles), de Bergame, Poëte dramatique d'une fertilité prodigieuse. La réputation qu'il se fit en travaillant pour les théâtres de Venise, le fit rechercher vers 1668, à la Cour de Vienne, où il eut le titre de Poëte de l'Empereur ; il y composa un nombre considérable de grands opéra, & plus encore de petits divertissemens pour la Cour : aux moindres occasions de réjouissance, pour les jours de naissance, de fête, &c. Minato fournissait une ou deux pieces analogues, outre les opéra fixés en hiver, & en automne. Ces mêmes opéra passaient en Italie, & on les donnait par-tout avec succès. Ce poëte possédait parfaitement l'histoire & la fable, soutenait bien les caracteres, avait du génie & de l'invention, & faisait valoir l'art des décorateurs. Il a travaillé depuis environ 1650 jusqu'en 1683.

Minelli (André), Vénitien, Auteur de plusieurs drames fort applaudis.

L'Orſeo, à Veniſe, 1702. Le même, avec le titre *Finezze d'Amore*, 1703. *La Forza vinta dall'onore*, même année. *La Rodoguna*, à Milan, en 1703. *Il Trofeo dell'Innocenza*, à Veniſe, 1704.

Moniglia (Jean-André), Florentin, Académicien de la Cruſca, Médecin de profeſſion, & Auteur d'une grande quantité de pieces dramatiques miſes en chant. On peut le regarder comme le premier qui commença à réformer des abus de ſon ſiecle: encore n'eſt-ce que dans ſes derniers ouvrages. On les a tous imprimés à Florence, & dédiés au Grand-Duc en 1698. Il fut fixé au ſervice de ſa cour qui, par des efforts très diſpendieux, paraiſſait ſe plaire à rendre tout ce que l'imagination déréglée de ſes Poëtes pouvait inventer. Ses opéra parurent ſur différens théâtres d'Italie, depuis 1657 juſqu'en 1680 environ.

Monti (Antoine-Marie), de Bologne, bon Peintre & meilleur Poëte, ſur-tout en langage Bolonais. On a de lui *l'Elimaura fugitiva*, drame en Muſique, imprimé à Bologne en 1684, & deux autres opéra-comiques en Bolonais, pleins d'eſprit & de naturel.

Morandi (le Comte Bernard), Génois, bon Poëte & agréable Ecrivain en proſe, publia un recueil de poéſies ſacrées & morales, & un roman intitulé: *la Roſalinda.* On a de lui pluſieurs opéra, entr'autres, *il Ratto d'Elena*, repréſenté & imprimé à Plaiſance en 1646; *le Vicende del Tempo*, donné à Parme en 1652, & quelques autres qu'on trouve imprimés enſemble à Plaiſance en 1662. *Le Ratto d'Elena* eſt ſon meilleur ouvrage.

Morosini (Marc), noble Vénitien, d'une des premieres familles de la République, a fait *l'Ermelinda*, drame en Muſique donné en 1679, & *il Don Chiſciotte della Mancia*, opéra mêlé, en 1680.

Morselli (Adrien), Poëte dramatique, dont le mérite eſt remarquable. Il laiſſe quelquefois entrevoir l'approche d'un meilleur ſiecle & d'un goût épuré. Il a compoſé pluſieurs opéra. *Candaule*, 1679, opéra un peu libre. *Temiſtocle in bando*; *Appio Claudio*, très curieux à lire; *l'In-*

nocenza riſorta ou *Ezio ; il Falaride Tiranno d'Agrigento*, 1683. Le Taureau d'airain entre pour beaucoup dans ſa piece : peu s'en faut qu'il n'y ait un rôle. *Tullo Oſtilio ; Teodora Auguſta*, 1685. *Il Maurizio*, 1687. *Il Gordiano ; Carlo il Grande*, 1688. *Amulio, e Numitore*, 1689. *Pirro e Demetrio*, 1690. *L'Incoronazione di Serſe ; la Pace frà Tolommeo e Seleuco*, 1691. *Ibraim Sultano*, 1692.

Neri (Jean-Baptiſte), de Bologne, Docteur & Poëte eſtimé, a fait les drames ſuivans: *Gige in Lidia*, à Bologne, 1683. *Il Cleobolo*, 1685. *Catone il Giovine*, 1688. *Amor non inteſo*, 1689. *Baſilio Rè d'Oriente*, *Clotilde*, à Veniſe, *Eriſile*, 1696 ; *l'Enigma diſciolto*, 1705.

Nolfi (Vincent), de Fano, Auteur d'un grand opéra donné & imprimé à Veniſe en 1642, & répété en 1645, avec le titre : *il Belleforonte.* Il eſt d'ailleurs connu par ſa *Romilda*, tragédie aſſez bonne, imprimée à Veniſe en 1643, & par un poëme ſacré ſur Notre-Dame de Lorette en dix chants, que la mort l'empêcha d'achever.

Noris (Mathieu), Vénitien, un des Poëtes les plus fertiles pour l'invention, & des plus ſinguliers dans la verſification. Parmi l'étonnante quantité de pieces dramatiques qu'il a fourni aux théâtres Italiens, ſur-tout aux Vénitiens, on trouve ſouvent de quoi s'arrêter avec ſurpriſe. Une imagination déréglée, un goût dépravé, & avec cela beaucoup d'eſprit & d'érudition, lui ont fait mettre au jour des monſtruoſités inſoutenables, parſemées en abondance des plus beaux traits de poéſie paſſionnée, dont le langage eſt plus uniforme, & moins ſujet aux caprices du goût. En général, ce Poëte avait un génie vaſte, hardi ; une facilité prodigieuſe dans tous les metres, & un goût décidé pour les extravagances & le giganteſque ; ainſi, quand il ne réuſſit pas à atteindre où il voudrait, c'eſt alors qu'il eſt grand. Dans le Manlius, l'adieu de Titus à Servilie avant d'aller à la mort, eſt du ſublime tendre & héroïque. Il faut remarquer que la même piece eſt la premiere où l'on ne trouve plus de rôles bouffons. Il aimait beaucoup les ſujets magiques : c'eſt dans ceux-là qu'il laiſſait un frein libre à ſon imagination. *La Pénélope* eut des applaudiſſemens ſinguliers : le licentieux qu'il avait mis dans ce ſujet, les lui valut peut-

être. Une grande partie de ses opéra commence par une scene entr'amans & maîtresses, qui se demandent, se refusent, se proposent, & quelquefois se donnent réciproquement des baisers. C'est l'argument d'un premier duo, dont la Musique tendre & instrumentée ménageait plus de tems au jeu des acteurs. Depuis 1660 jusqu'en 1710, Noris régna sur toutes les scenes d'Italie, leur ayant fourni quarante pieces en trois actes, & quelques-unes en cinq : le dénombrement en serait ennuyeux.

Novi (François-Antoine), Napolitain, Poëte & Compositeur, est auteur de plusieurs pieces dramatiques. *Giulio Cesare in Alessandria*, à Milan, en 1703. *Le Glorie di Pompeo*, à Pavie, même année. *Il Pescator fortunato, Principe d'Ischia. Cesare e Tolomeo in Egitto. Il Diomede*, &c.

Ombelio (Paul), Auteur d'une piece singuliere intitulée : *il Sacrificio d'Abbramo.* Elle est toute en vers blancs, sans ariettes, sans chœur ; & cependant il est dit très clairement que c'est une *Rappresentazione tragicomica, recitata in Musica.* Quelque tragique que le sujet peut être de soi-même, il fallait alors l'égayer & le rendre *tragi-comique.* On la donna à Rome en 1648. L'Auteur se cacha sous le nom de *Lelio Palombo*, anagramme du sien.

Orsini, Duc de Bracciano (Flavius), Romain, mort à Rome en 1698. Il a composé plusieurs drames mis en Musique, dont une partie est imprimée sous le nom de *Filosinauro*, anagramme du sien.

Orsini (le Cardinal Virginius), fils de Ferdinand, Duc de Bracciano, Romain, né en 1615. On a de lui quelque morceau de poésies qui ne sont pas sans mérite, & un drame mis en Musique intitulé : *l'Anno Santo.*

Pagani-cesa (Charles), de Belluno. Les théâtres de Venise donnerent plusieurs de ses opera. *L'Egeste* en 1727. *Nel perdono la Vendetta* en 1718. *Romilda* en 1731. *La Caduta di Leone* en 1732.

Palazzi (Jean), Vénitien. On a de lui les drames *Armida al Campo d'Egitto*, 1718. *La Verità in Cimento*, 1720. *Medea e Giasone*, 1727.

Rosilena, ed Oronta, 1728 ; & quelques petits intermedes, parmi lesquels *Lisetta e Caican Turco* est un morceau agréable.

PALLAVICINO (Jean-Dominique), de Brescia, Poëte & Secrétaire de l'Electeur Palatin. Il a travaillé pour la cour de ce Prince. On connaît de lui en Italie, *il Tiberio, Imperator d'Oriente*, drame représenté à Venise en 1702, & un peu retouché en 1710, avec le titre : *le Vicende d'Amore, e di Fortuna.*

PALMA (Joseph de), Gentilhomme de Nola, Auteur d'une *Arianna*, drame en Musique représenté à Naples en 1653.

PAOLINI (Pétronille), née à Tagliacozzo en 1663, & mariée à François Massimi, Gentilhomme Romain. On trouve plusieurs de ses ouvrages dans les recueils de son tems. Elle fit cinq oratorio en Musique pour la Cour Impériale, & deux drames intitulés : *il Tradimento vendicato* ou *la Donna illustre*, & *la Tomiri.* Elle mourut en 1726.

PARIATI (Pierre), de Reggio en Lombardie, Poëte dramatique au service de la Cour Impériale, ainsi qu'Apostolo Zeno, qu'il aida dans plusieurs de ses pieces. Ils sont tous les deux nommés, comme auteurs des pieces qui leur sont communes ; mais on convient que Zeno arrêtait le sujet, disposait l'action, & que Pariati l'aidait à faire les vers. Il en a composé aussi quelques-unes lui seul, & on voit par celles-là qu'il était digne d'être associé à Zeno, mais toujours en sous-ordre. Il a fait seul *il Sidonio*, à Venise, en 1706 ; *la Svanvita*, à Milan, en 1708 ; *il Ciro*, à Venise, en 1710 ; *l'Anfitrione*, piece héroï-comique, imitée de Plaute, avec des épisodes, en 1707, & plusieurs oratorio.

PASQUALIGO (Benoît), noble Vénitien, Poëte dramatique. On lui trouve de la dignité soutenue par une versification noble & vigoureuse, de la grandeur & de l'intérêt, & point de ridicule choquant. Sous le nom de Merindo Fesanio il composa *la Berenice*, à Bologne, en 1706 ; *l'Antigona*, à Venise, en 1718 ; *la Fedeltà coronata, o sia l'Ifigenia in Tauride*, 1719 ; *Cimene*, 1721 ; *Giulio Flavio Crispo*, 1722 ; *Mitridate*,

Vincitor di se Stesso, 1723. C'est lui qui donna à la piece célebre de Guarini *il Pastor Fido*, une forme à pouvoir être mise en Musique, en 1720.

Pasquini (l'Abbé Jean-Claude), Siennois, Chevalier du S. Empire Romain, & Poëte du Roi de Pologne, Electeur de Saxe, Auteur dramatique d'un style correct, & d'un dialogue plein de vérité & d'intérêt. Ses œuvres ont été imprimées dans un volume, à Arezzo, en 1751. Il contient *Leucippo*, piece pastorale qui est son chef-d'œuvre; *Larminio; la Deposizion del Signor dalla Croce; il Figliuol Prodigo; la Caduta di Gercio; San Paolo in Atene; Amor insuperabile; la Liberalità di Numa Pompilio; Diana vendicata; la Moderazione nella Gloria; I Lamenti d'Orfeo.*

Passarelli (Almeric), Ferrarais, Jurisconsulte, Philosophe, Théologien & Poëte, fut Auditeur de rote, & Professeur public à l'Université de Padoue, où il mourut en 1642. Il composa un divertissement théâtral en Musique à l'occasion du passage de la Reine Christine à Ferrare. On a de lui trois autres drames écrits avec force. *L'Ercole effeminato*, à Milan, en 1654. *Calisto ingannata*, à Ferrare, même année. *L'Endimione*, à Ferrare, en 1655.

Passarini (François), de Vérone. Cet Auteur est le premier qui ait composé des opéra-comiques en trois actes, qui formaient spectacle en entier, sans servir d'intermedes à d'autres. Il a une grande facilité & de l'enjouement dans son dialogue; mais le style est trop négligé, & ses sujets trop bas. Il en a fait plusieurs. *La Vittoria nella Costanza*, 1702. *La Vendetta disarmata dall'Amore*, 1704. *Chi la fà l'aspetta*, 1717. *Bertoldo, il Vecchio deluso*, 1718. *Le Pazzie degli amanti*, 1719. *La Figlia che canta*, 1720. *Gli sponsali d'Enea*, 1729. *Amore e fortuna*, 1728. *Gli Stratagemmi amorosi*, 1730.

Pedoni (Barthélemy), Vénitien. *Vindice la Pazzia della Vendetta*, à Venise, en 1707. *Rosilda*, même année. *La Virtu trionfante d'amor vendicativo*, en 1708.

Persiani (Horace), Florentin, Secrétaire de Charles Louis de Lorraine, Duc de Joyeuse, fut Auteur de trois drames en Musique représentés & imprimés à Venise; le premier en 1639, les deux autres en 1642. *Le Nozze di Teti e Peleo; Narciso ed Eco immortalati; Gli amori di Giasone e d'Issipile.* On voit par ses pieces que le but des Auteurs & le goût des tems étaient de déployer toute la magnificence possible, & de fournir à la mécanique de quoi mettre en usage toutes ses ressources, même les plus dispendieuses. En général, trop de décoration & de magnificence font tort au drame considéré comme action simple.

Piccioli (François-Marie), de Padoue, Docteur & Poëte agréable. On a trois drames représentés à Venise. *Le Amazzoni nell'Isole fortunate*, *la Messalina*, 1680. *L'Ermelinda* ou *la Costanza fortunata in amore*, 1682.

Pignatta (l'Abbé Pierre-Romulus), Romain, Auteur de trois drames en Musique représentés & imprimés à Venise. *La Costanza vince il destino*, 1695. *L'Asmiro Rè di Corinto*, 1696. *Il Vanto d'Amore*, 1700.

Pio de Savoye (le Marquis Ascanius), d'une des plus illustres maisons d'Italie, autrefois Souveraine de la principauté de Carpi, naquit à Ferrare, & cultiva les Belles-Lettres. On trouve de ses poésies dans différens recueils, & particuliérement dans celui des Poëtes Ferrarois publié par Baruffaldi. Il composa quelques drames en Musique, entr'autres, *la Discordia confusa* & *l'Andromeda*, intermedes composés pour les spectacles donnés aux nôces d'Odoart, Duc de Parme. Il mourut en 1649.

Piovene (le Comte Augustin), noble Vénitien, grand amateur du théâtre lyrique, auquel il a donné plusieurs pieces. *La Principessa fedele*, 1719, à Venise, & puis à Naples, en 1710 & ailleurs, sous le titre de *Cunegonda*, en 1726. *Tamerlano*, 1711. *Publio Cornelio Scipione*, 1712. *Lo Spurio Postumio*, 1713. *Il Marsia deluso*, 1714. *Il Polidoro*, 1715. *Il Nerone*, 1721.

Raparini (George-Marie), de Bologne, Secrétaire & Conseiller de Jean Guillaume, Electeur Palatin, né en 1660, & mort à Manheim en

1726. On a de lui une bonne traduction en Italien, de *la Troade* & de *l'Agamemnon* de Séneque, & un opéra, *la Flavia*, à Bologne, en 1686.

Remena (Marc-Antoine), de Vérone, Auteur d'un drame qui eut un grand succès, intitulé : *Amori trà gli odii, o Ramiro in Norvegia*, à Venise, en 1699.

Rena (Vincent della), Florentin, Auteur d'une tragédie intitulée : *il Felonte*, & d'un opéra, dont le sujet est la *Didone*, imprimée à Gênes, en 1652.

Rinuccini (Octave), Gentilhomme Florentin. Les gens de lettres & de goût en Toscane n'étant pas contens des essais de Lollio, d'Argenti & des autres, voulurent se perfectionner, en unissant le meilleur Poëte dramatique avec le meilleur Compositeur. Trois Seigneurs Florentins, Jean des Bardi, Comte del Vernio, Pierre Strozzi & Jacques Corsi, tous trois amateurs éclairés, choisirent Octave Rinuccini, leur compatriote. Celui-ci composa à cet effet *la Dafne*, que Jacques Peri mit en Musique ; on la représenta dans la maison de Jacques de Corsi, l'an 1597 : elle eut beaucoup de succès. Le même Rinuccini ne tarda guères à composer d'autres drames, qui furent mis en Musique par les meilleurs maîtres de ce tems, Jacques Peri, Marc de Gagliano & Jules Caccino. Ces Auteurs furent bientôt connus dans l'Europe, & on s'en servit dans les fêtes d'éclat, telles que les nôces d'Henri IV & de Marie de Médicis, pour lesquelles Rinuccini fit *l'Euridice* en 1600. Il donna ensuite l'*Arianna*, qu'on voulut voir dans toutes les cours d'Italie, & qui reçut par-tout de grands éloges. Rinuccini est un bon Poëte dramatique. Sa versification est douce, son style naturel : le plan & la conduite de ses pieces sont dans le bon genre de l'antiquité, & il observe exactement les costumes & les usages : il la surpasse même par la châleur & l'intérêt qu'il met dans l'action. Une remarque singuliere à faire dans l'histoire des Beaux-Arts en Italie, c'est que dans chacun on ait commencé par des progrès rapides, qui les ont porté presqu'à la perfection, & que de ce point avec la même rapidité on ait reculé jusqu'au ridicule.

Rinuccini a composé plusieurs autres poésies en différens genres : elles sont

ſont eſtimées par la pureté du langage, & par ce goût qui eſt particulier aux Ecrivains Toſcans de cet heureux ſiecle. Elles furent imprimées à Florence avec les pieces de théâtre, chez Giunti, en 1622, & dédiées à Louis XIII.

Riva (Pierre), Vénitien. *L'Iſigenia*, à Veniſe, en 1707.

Rizzi (Urbain), de Treviſo. *Taican Rè della China*, à Veniſe, en 1707. *Achille placato*, même année.

Roberti (le Comte Jérôme Frigimelica), de Padoue, Gentilhomme très verſé dans la littérature, inſtruit dans les ſciences & bon Poëte. Preſque toutes ſes pieces ſont en cinq actes, & formaient un ſpectacle auſſi intéreſſant que magnifique. Il a compoſé *Ottone* en 1694; *Irene*, même année; *il Paſtor d'Anfriſo*, 1695; *la Roſimonda*, même année; *Ercole in Cielo*, 1696; *la Fortuna per dote*, 1704; *il Dafni*, 1705; *Mitridate Cupatore*, 1707; *il Trionfo della Libertà*, même année; *il Selvaggio Eroe*, même année; *Aleſſandro in Suſa*, 1708. On a auſſi du même Auteur ſept oratorio en Muſique, imprimés à Veniſe en 1702, avec le titre de tragédies ſacrées.

Rolli (Paul-Antoine), Romain, annonça fort jeune ſes diſpoſitions pour la poéſie, par le talent d'*improviſer* en vers; ce qu'il faiſait avec une facilité ſurprenante. Les belles traductions qu'il a données d'Anacréon & de Pindare en vers Italiens rimés, & celle du poëme de Milton en vers libres, font voir qu'il était capable de grandes choſes. Il a demeuré long-tems en Angleterre, & y a donné les éditions de Bocace & de l'Arioſte. Ses œuvres ſont auſſi imprimées à Londres en 1717. Ses cantates le font regarder comme Poëte lyrique. Il vivait encore à Londres en 1740.

Rosetti (le Marquis François), de Ferrare, Auteur de trois drames intitulés: *la Zagaglia*, *Ibraim*, & *il Nino*, qu'on lit avec plaiſir. Il mourut environ en 1702.

Rospigliosi (Jules), qui fut Cardinal, & puis Pape ſous le nom de

Clément IX en 1667, & mort deux ans après. Il était de Pistoja, & dans sa jeunesse il s'était exercé à la poésie lyrique, y réussissant très heureusement par les graces d'une belle versification. Mais son goût le portait par préférence au genre dramatique, dans lequel il composa sept pieces, qui furent représentées en Musique au théâtre Barberin de Rome, avec des applaudissemens mérités. Ceux qui les ont lues à la bibliotheque des manuscrits de la maison Trivulce, assurent que ce sont de très beaux opéra, bien préférables à un nombre infini, dont la presse inondait alors l'Italie.

L'Abbé Quadrio nous en indique les titres comme il suit. *Il Palazzo incantato; l'Armi è gli Amori; la Comica del Cielo; la Vita umana; Dal male il Bene, san Bonifazio, & sant' Alessio.*

Rossi (François), Vénitien, Poëte assez estimé. On a de lui les opéra de *Paolo Emilio* en 1699; de *la Nicopoli*, en 1700; de *Pericle in Samo*, en 1701, & de la *Caduta di Gelone.*

Rozzoni (le Comte Barthelemy), Milanais, bon Poëte & Auteur de plusieurs pastorales, oratoires & chansons, écrites avec goût. On a de lui deux drames imprimés, & beaucoup d'autres qu'il n'a pas voulu publier, mais que les curieux conservent avec soin: *Isabella Regina di Castiglia*, & *il Lotrecco placato.* Il mourut en 1718, âgé de soixante-dix ans.

Sale (le Marquis Antoine-Jules Brignole), d'une des plus grandes familles de Gênes, fils du Doge Jean François, naquit en 1605. Il fut employé par la République dans les affaires, & fut Ambassadeur en Espagne. Devenu veuf, il se fit Jésuite en 1652, & mourut trois ans après. Il avait cultivé ses talens pour la poésie, & en particulier pour le genre dramatique. On a de lui deux poëmes sacrés, un volume d'épigrammes, qu'il supposa traduites du grec, avec le titre *il Satirico innocente*; quelques comédies en prose, deux tragi-comédies, suivant la mode de son tems, un ouvrage mêlé de prose & de vers, qu'il intitule: *l'Instabilità dell'Ingegno*; & enfin *l'Enone abandonata*, drame dans le genre pastoral, imprimé à Gênes.

Salio (Joseph), de Padoue, Auteur de plusieurs tragédies, & d'un

opéra intitulé : *il Sagrifizio di Jefte*, donné à Padoue en 1723. Salio a composé beaucoup de pieces dramatiques, mais médiocres. Sa facilité surprenante lui a fait négliger le choix des sujets & la pureté du style.

Salvadori (André), Florentin, Auteur de plusieurs morceaux de poésie & d'éloquence, qui ne sont pas sans mérite.

Le Cardinal Sforza Pallavicino, excellent Juge en littérature, aimait beaucoup cet Ecrivain. On a de lui *Medoro*, piece du genre que les Italiens appelent *Favola Boschareccia; la Flora* ou *il Natal de Fiori*, *la Regina sant'Orsola.* Ces trois pieces furent données à Florence en 1623, 1624 & 1626. *Il Monte Atlante; il Contrasto de Venti; l'Isola degli Eroi; la Nave d'Argo;* quatre pieces dramatiques en l'honneur de la Maison d'Autriche, & plusieurs autres drames & fêtes.

Le recueil de ses œuvres est imprimé à Rome en deux volumes, l'an 1668.

Salvi (Antoine), Florentin, Poëte dramatique dont le dialogue est noble, vrai & touchant. Sa poésie est toujours facile, peut-être même trop quelquefois. Il sait s'élever sans tomber, & a toujours le sentiment pour guide. Il a passé une grande partie de sa vie à Venise, où on a donné un grand nombre de ses opéra depuis 1708 jusqu'en 1734. Voici les plus remarquables. *Ginevra Principessa di Scozia* ou *Ariodante; le Gare di Politica è d'amore*; *Lucio Papirio*; *Eumene*; *Amore è Maestà* ou *l'Arsace*; *Astianatte*; *Teodorico*; *Arminio*; *Gli Equivoci d'amore è d'Innocenza*; *Ipermestra*; *Bertarido*; *Rè de' Longobardi* ou *Rodelinda*; *Adelaide*, *Berenice*, &c.

Santagostini (Thomas), Milanais, Auteur de plusieurs comédies bisarres & de quelques drames en Musique, parmi lesquels on compte *Ippareo in Atene* ou *la Tirannia d'amor non vuol consiglio*, représenté & imprimé à Milan en 1680. *Amore non vuol Forza*; *la Kinegata di Vagliadolid*, &c. Il affectait la singularité des titres : une de ses pieces est intitulée : *Non ha Titolo*; une autre *Chi ha Donna ha Danno*, &c.

Santinelli (le Marquis François-Marie), Chambellan, Conseiller au-

lique de l'Empereur, né à Pesaro, excellent Littérateur & Poëte de mérite. Il fonda l'Académie des *Disinvolti* dans sa patrie en 1645, & il la fit fleurir jusqu'à ce qu'il s'en absenta, pour aller vivre à Rome, où il était en grande considération pour son savoir & ses belles qualités. Il a publié ses œuvres poétiques en deux volumes en 1680, dédiés à l'Impératrice Eléonore. On a de lui un drame intitulé: *Armida Nemica, Amante è sposa*, l'ouvrage le plus singulier, & qui mérite quelque détail pour le faire connaître. En général, la piece est bonne & intéressante, & ne se ressent pas beaucoup des vices du siecle. La versification en est douce & charmante; mais la scene où Armide encore ennemie veut tuer Renaud, est digne des tems les plus éclairés, du goût le plus délicat & le plus difficile. L'amour & la colere personifiés en l'air poussent & retiennent tour-à-tour la femme irrésolue, & prête à percer le héros endormi; enfin l'amour l'emporte: le poignard tombe des mains d'Armide; Cupidon s'envole triomphant au ciel: le courroux se précipite aux enfers. Cette scene est très poétique, & devait produire un grand effet. Voici quelque chose de plus singulier dans un autre genre. Au troisieme acte, c'est-à-dire, au plus fort des amours d'Armide, Renaud est rappelé au camp par ses compagnons. Pour s'échapper sans qu'elle s'en apperçoive, il imagine de lui proposer, par réjouissance de leur bonheur, de représenter Didon abandonnée. Effectivement Armide fait le rôle de Didon, Renaud celui d'Enée, &c. & tout-à-coup, à l'aide de ce déguisement, il allait prendre la fuite. Heureusement, comme tout devait finir gaiement, on le retient.

Sbarra (François), de Lucques, Conseiller & Poëte de l'Empereur Léopold. Voici les opéra qu'il composa pour la cour, & qui furent imprimés séparément à Rome & à Luques en 1654 & 1657, & tous ensemble à Venise, en 1682. *L'Alessandro Vincitor di se stesso*; *la Tirannide dell'interesso*; *la Moda*, fable morale en Musique, avec *la Verità Raminga, è il Disinganno*, intermedes; *la Corte*, *le Disgrazie d'Amore*, *l'Amor della Patria*.

C'est aussi vers ce tems que quelques-uns des Poëtes dramatiques séparerent du drame les rôles bouffons pour les faire chanter dans les entr'actes; ce qui donna naissance aux intermedes.

SCHIETTI (le Comte Ange), Vénitien, compoſa l'*Arianna abandonata* en 1719 ; *la Pace per Amore* en 1720, & *la Laodice* en 1724.

SETA (Pierre-Paul), Philoſophe & Médecin Boulonnais, a compoſé deux opéra qui ont eu du ſuccès : *Giunio Bruto*, 1686 ; *le Due Auguſte*, à Bologne, en 1700.

SILVANI (l'Abbé François), Vénitien, Poëte au ſervice de la cour de Mantoue. Dans le grand nombre de ſes opéra, on remarque qu'à meſure qu'il avance vers le dix-huitieme ſiecle, il devient meilleur. Il n'a peut-être pas autant de feu que ſes contemporains, mais plus de jugement & de conduite. Auſſi les Italiens l'ont comblé d'éloges, & ont fait une belle édition de ſes ouvrages en quatre volumes, à Veniſe, en 1744. Silvani commença à écrire environ l'an 1680, & ſe ſoutint ſur la ſcene juſqu'en 1716. Il a compoſé environ quarante pieces, outre pluſieurs autres qu'il a faites conjointement avec Lalli & Boldini. L'édition Vénitienne nous diſpenſe d'en donner les titres.

SIMONCELLI (Baudouin de Monte), Seigneur de Viceno, Auteur de l'*Europa*, drame repréſenté à Mantoue, & dédié à l'Archiduc Léopold d'Autriche. Cet opéra eſt en cinq actes ; & quoiqu'il ne fût pas fait pour être mis en Muſique, on voulut le chanter, pour que le ſpectacle en fût plus magnifique. Il fut exécuté en 1626.

SMEDUCCI (Jérôme Barthelemi), Gentilhomme Florentin, né en 1584, ſe deſtina au droit, & devint Profeſſeur. Mais ſon goût pour la Poéſie l'emporta, & il en fit pendant toute ſa vie ſon occupation : la partie dramatique ſur-tout était ſa paſſion dominante, & il la cultiva avec ſuccès. On a de lui un grand nombre d'ouvrages différens, parmi leſquels il faut diſtinguer *Didaſcalia* ou Traité ſur l'Art poétique. Il voudrait exclure de la comédie les amours, & ne garder que le ridicule vicieux ou amuſant. On a de lui ſept tragédies, un poëme épique en quarante chants, intitulé *l'America*, dans lequel il ſe propoſa l'Odyſſée pour modele, & qu'il dédia à Louis XIV. Outre tous ſes ouvrages imprimés, ſes héritiers conſervent deux grands volumes manuſcrits *in-fol.* remplis de pieces qui n'ont pas vu le jour.

Il a composé quinze pieces dramatiques en Musique, parmi lesquelles on trouve *la Gloria d'Orfeo*, *l'Amor gastigato*, *Cerere racconsolata*, *il Natal di Minerva*, *il Perseo Trionfante*, *l'Eufrasia*, &c. imprimées à Florence en 1655 & 56.

Sorrentino (Jules-César), Napolitain, Auteur d'un drame en Musique intitulé : *le Magie Amorose*, & enrichi de perspectives, machines & danses, donné à Naples en 1635. Il y a plusieurs comédies du même Poëte.

Spinola (Jean-André), Seigneur Génois, grand Amateur du théâtre, & bon Auteur de plusieurs pieces dramatiques imprimées en deux volumes à Gênes, en 1695. Il y a joint quelquefois des intermedes, & on trouve souvent ses opéra donnés en différentes villes. *L'Ariodante* qui porte le nom de *Giovanni Alcardo Pisano*, est de lui, ainsi que le *gl'Incanti d'Ismeno*, *Europa*, *Aspasia*, *Amare e fingere* ou *il Prasimene*, *Odoacre e Teodorico*.

Stampa (Claude-Nicolas), de Gravedona, bon Littérateur & Poëte dramatique, dont les opéra ont été représentés sur les premiers théâtres d'Italie. A Milan, *l'Arianna nell'Isola di Nasso*, en 1723; *Oronta* ou *Aliso*, 1727; *l'Elena*, 1725; *la Girita*, à Venise, 1727; *l'Adria* ou *Venere placata*, en 1731; *l'Ettore*, à Rome, &c. On estime sa traduction d'Anacréon.

Stampiglia (Silvius), Romain, Poëte dramatique, a obtenu les plus grands succès par la douceur de sa versification. Le fameux Sassone nous a assuré que c'était avec le plus grand plaisir & avec la plus grande aisance qu'il mettait en Musique les vers de Stampiglia. On a de ce Poëte *la Fede in Cimento* ou *Camilla*, *Regina de Volsci*, à Venise, en 1698; *la Caduta de' Decemviri*, à Reggio, en 1699; *l'Eraclea*, à Naples, en 1700; *la Partenope* ou *la Rosmira fedele*, à Naples, en 1708; *I Tre Rivali al Soglio*, à Bologne, en 1711; *l'Arrivo della gran madre degli Dei in Roma*, piece donnée à Milan, à l'occasion de l'arrivée de l'Impératrice Elisabeth dans cette ville l'an 1713; *l'Imeneo in Atene*, à Naples, à Bologne & à Venise, en 1726.

Stanzani (Thomas), de Bologne, Secrétaire du Sénat, Poëte agréable, & Auteur de quelques drames, a aussi composé deux comédies en dialecte Boulonnais remplies de graces & d'un dialogue charmant. Elles sont intitulées *la Bernarda & la Zelida*, imprimées à Bologne, en 1694. On a de lui un poëme, *il Trionfo della Fortezza*. Ses opéra sont *l'Arsinoe*, à Bologne, en 1677; *l'Anarchia dell'Impero*, à Venise, en 1683; *Rodoaldo, Rè d'Italia*, à Venise, en 1685; *Attilio Regolo in Africa*, à Bologne, en 1705; *Esone ringiovinito*, en 1706; *Atide*; *Apollo in Tessaglia*; *Erismonda*.

Strozzi (Jules), Florentin d'origine, Poëte universel, dont les ouvrages très nombreux présentent de grandes beautés au milieu de tous les défauts de son tems. C'est lui qui fonda à Rome l'Académie des *Ordinati*, Académie également destinée aux Poëtes & aux Musiciens. Il rétablit l'Académie des *Dubbiosi* à Udine, que la mort du Comte Martinengo, premier instituteur, avait réduite à rien, & dans la suite il en institua une autre dans sa propre maison à Venise, à la tête de laquelle il mit Barbe Strozzi sa fille adoptive, excellente Musicienne. On a de lui un volume de vers, deux tragédies & deux poëmes épiques; le premier *Venoria edificata*, en vingt-quatre chants, qu'il osa opposer à l'*Adone*, du Chevalier Marini, & *Barbarigo*, en cinq chants, ouvrage imparfait. Il a mieux réussi dans le genre de l'opéra. Sa versification est souvent belle, & ses plans d'une richesse d'imagination voisine de l'extravagance. Il a fait souvent usage dans ses pieces de théâtre des devises, des jeux de mots, des anagrammes qu'il présentait au public, par le moyen de grandes lettres mobiles de feu. Il mourut en 1660. Ses opéra sont: *la Finta Pazza* ou *Achille in Sciro*, représentée & imprimée à Plaisance en 1641, puis à Paris en 1645, avec de très belles estampes. *La Finta Savia; la Delia* ou *la Sera del Sole; Proserpina rapita*; *Romolo e Remo*.

Tasso (Torquato), le premier peut-être de tous les épiques modernes, mais certainement celui des Italiens. Il ne nous appartient pas de nous étendre sur la beauté de ses ouvrages; mais nous remarquerons seulement que sa célebre pastorale *l'Aminta* fut mise en Musique par Erasme Marotta, Jésuite Sicilien, & imprimée vers la fin du seizieme siecle. Les

critiques les plus éclairés conviennent que c'eſt le meilleur que l'on connaiſſe en ce genre. Le Taſſe la compoſa à l'âge de vingt-neuf ans, vers l'an 1573; mais elle ne parut qu'en 1580. Ses éditions multipliées & les traductions qu'on en a faites en Français, Eſpagnol, Latin, Anglais, Allemand, Flamand, Illyrien, &c. ſont des témoignages éclatans du mérite de cet ouvrage.

Tirabosco (Marc-Antoine), Vénitien, Docteur & bon Poëte. Il compoſa *l'Alcate*, drame donné à Veniſe, en 1642.

Tori (Florico), de Mantoue, Senateur, Juriſconſulte & Profeſſeur de Rhétorique. On a de lui *I Gridi di Cerere*, drame en Muſique imprimé à Ferrare en 1652.

Torre (Charles), s'appliqua de bonne heure aux études de la Théologie & du Droit; mais ſon penchant pour la Poéſie le força de tout abandonner pour ſe livrer à ſes charmes. Il s'y exerça dans preſque tous les genres, & ſe fit une réputation méritée. On a de lui un volume de vers héroïques & moraux, quelques comédies, un poëme héroï-comique, intitulé: *I Numi Guerrieri* en douze chants, deux romans, *il Rè Tiranno & la Regina sfortunata*, & quelques pieces fugitives. Quant aux opéra, il a compoſé *la Cleopatra*, drame ſous le nom de *Marco Ettore Rocobella*, imprimé à Milan en 1653; *la Pellegrina ingrandita*, ou la Reine Eſther, 1656; *la Ricchezza Schernita*, 1538; *il Paſtor pentito*, 1659; *l'Arianna*, ſous le nom de *Clearto Rè*, à Pavie, en 1660; *le Sciagure avventuroſe* ou les nôces de *Semiramis*.

Totis (Joſeph-Dominique de), Romain, né en 1644, eſt remarquable pour avoir été un des premiers qui ait compoſé des oratorio, c'eſt-à-dire, des petites pieces ou dialogues ſur des ſujets ſacrés, qu'on chantait en carême dans les paroiſſes ou dans les maiſons religieuſes. Il a compoſé auſſi quelques drames imprimés à Rome, *Ogni Diſuguaglianza uguaglia Amore*, & *l'Aldimiro* ou *Favor per favore*, mort en 1707.

Trecchi (le Marquis Pierre-François), de Crémone, Auteur de trois bons

bons opéra intitulés: *la Dafne*, à Crémone, 1685; *la Teodolinda*, à Milan, en 1696; *l'Elvira Regnante*, même année.

Tronsarelli (Octave), Romain, l'un des membres de l'Académie des *Ordinati*, fondée à Rome par le célebre Jules Strozzi, se distingua par la quantité & la diversité de ses œuvres poétiques. On a de lui *le Constantino*, poëme épique en vingt-un chants; des fables en vers; des cantates à mettre en Musique, agréable espece de composition, dont on croit que Chiabrera & lui ont été les inventeurs; un recueil de ses poésies imprimé à Rome en 1627. Il fit pour l'opéra *il Narciso, la Sirena, il Felonte, la Dansa di Diana, Minoe, il Ritorno d'Angelica, l'Amore, Prenesto, la Creazione del Mondo, la Mensa di Nettuno, il Marsia, il Belvedere, la Vittoria d'amore, l'Età dell'oro, l'Umiltà trionfante, Partenope, la Nascita di Romolo, Rinaldo prigioniero, il Bagno de Semi Celesti, la Vendetta, l'Isigenia, Silvio amante, il Giudizio di Venere, il Natal dell'anno, l'Amante sospettoso, il Trionso di Primavera, gli applausi Urbani, l'Augurio felice, la Figlia di Jeste, la Contesa della Virtù, Faraone Sommerso, & l'Esequie di Cristo.*

Valentini (Pierre-François), Romain, bon Poëte & Compositeur, a été des premiers à suivre l'usage des intermedes entiérement détachés de la piece, & en a même élevé les sujets, sans partir du genre comique. Nous indiquerons deux de ses ouvrages, dont il a fait les paroles & la Musique. *La Metra*, fable Greque, avec deux intermedes représentans *l'Uccisione d'Orfeo*, & *Pitagora che ritrova la Musica*, à Rome en 1654; *la Trasformazione di Dafne*, fable morale, dont les deux intermedes sont, *il Ratto di Proserpina*, & *la Cattività nella Rete di Veneri e Marte.*

Varano (Dom Joseph), des Ducs de Camerino, grande maison dépossédée de ses Etats, établie ensuite à Ferrare, & de laquelle sont sortis plusieurs hommes illustres dans la littérature. Celui-ci naquit en 1637, & réussit avantageusement dans la poésie. Il publia ses amusemens poétiques imprimés à Bologne en 1644, & l'*Orode*, drame en Musique imprimé à Milan en 1675. Il vécut longtems à la cour de Ferdinand Charles, Duc de Mantoue, & mourut en 1698.

Varotari (Darius), Vénitien, Auteur d'un drame en musique, intitulé : *il Cesare Amante*, à Venise en 1651. On y trouve des beautés parmi une infinité d'extravagances.

Vecchi (Horace), de Modène, Auteur d'une piece dramatique, qu'il appelle comédie harmonique, intitulée : *l'Ansiparnasso*, imprimée à Venise en 1597, avec la Musique du même ; car il était meilleur Musicien que Poëte. Dans la préface il se donne pour inventeur de cette sorte de spectacle. Les détails qu'on lit dans son épitaphe à Modène, font beaucoup d'honneur à sa mémoire, & donnent une grande idée de la réputation dont il jouissait. Cependant il ne la dut qu'aux circonstances ; car son poëme est mauvais, & ne mérite pas les éloges qu'on en a faits. Il a publié aussi des chansons, des madrigaux, &c. qu'il avait mis en Musique. Voy. l'article de Vecchi au Chapitre des Compositeurs.

Viali (Augustin), Patricien Génois, né en 1625, & mort dans sa patrie en 1689, Auteur d'un drame dont la représentation fut un chef-d'œuvre de magnificence à Gênes, intitulé : *la Bradamante.*

Villifranchi (Jean-Côme), de Volterre, célebre Médecin à Florence, accommoda, pour être mise en Musique, *il Trespolo Tutore* ou *la Ruota della fortuna*, bonne comédie de *Ricciardi.* Les vers en sont pleins de grace & de naturel. Villifranchi mourut en 1700.

Zanella (Hippolyte), de Ferrare, habile Ecrivain & Poëte agréable, au service de la cour de Modène. On a de lui beaucoup de pieces lyriques répandues dans les recueils du tems, & un drame, intitulé : *il Nino*, imprimé à Reggio en 1731.

Zaniboni (le Comte Antoine), de Bologne, bon Poëte dramatique, étudiait avec soin les pieces du théâtre Français, & en profitait dans ses ouvrages. Il a publié la traduction de quelques tragédies de Corneille & de l'Esope à la cour de Boursault. Ses opéra furent représentés à Bologne & à Venise, dans les premieres années de ce siecle. *Il Mago deluso dalla Magìa, la Pitonessa nel monte Olimpo, Amor nato trà l'ombre, l'Odio*

redivivo, *le Gare generose*, *l'Amante ravveduto*, *l'Arsacide*, *Cleofile*, *Anagilda*.

Zucchi (François), de Montercale dans l'Abruzzo ultérieure. Ses œuvres poétiques sont imprimées à Ascoli en 1636. Il est Auteur de trois drames intitulés : *il Gigante abbattuto*, *la Proserpina* & *l'Arianna*, représentés & imprimés à Naples en 1653.

CHAPITRE V.

Des Chanteurs & Cantatrices célebres en Italie.

Le peu de détails que nous avons pu nous procurer sur cette partie intéressante de l'histoire de la Musique, nous a fait préférer l'ordre chronologique à l'alphabétique, que nous avons suivi jusqu'à présent, ne pouvant faire des articles séparés de ceux dont à peine nous pouvons rapporter les noms.

CHANTEURS.

Guillaume, dit *le Flamand*, très célebre Musicien vers l'an 1480. Vincent Calmeta, dans la vie de *Serafino Aquilano*, ancien Poëte Italien, en fait un grand éloge.

Chiarito (Dominique), excellent Musicien. Dans un recueil de Poésies imprimé à Gênes, en 1591, il y a un sonnet à sa louange par Marie de Ferrari.

Angeli (Jean-Vincent d'), très habile Chanteur, mort au commencement du siecle passé. Le fameux Marini composa un sonnet à son honneur, qui commence:

Angelo, or tu frà gli Angeli ten'vai.

Melchiori (Thomas), autre Musicien, loué par le même Marini dans le sonnet qui commence :

Doppia Armonia, Tommaso, odon le genti,

Par lequel on voit que Melchiori possédait aussi le talent de la Poésie.

Ranieri, jeune Musicien, dont Marini pleura la mort prématurée dans le sonnet:

Vanne là tra le muse, e tra gli amori.

Il excellait à jouer de la ly e.

Andreini (François), Acteur & Auteur, né à Pistoye, eut de grands succès vers la fin du seizieme siecle.

Lucini (François), Milanais, floriſſait en 1600, & chanta long-tems la baſſe-taille à la cathédrale de Milan : il était fort eſtimé, dans un tems où l'on n'était pas encore fort habile, depuis le commencement juſqu'au milieu du dix-ſeptieme ſiecle.

Frescobaldi (Jérôme), de Ferrare, étant encore fort jeune, devint célebre dans l'art du chant, & fut recherché dans les villes principales d'Italie : ſon talent prodigieux lui attirait une foule d'auditeurs qui le ſuivaient quelquefois d'un endroit dans un autre. S'étant enſuite appliqué à l'étude de la compoſition, il s'y diſtingua également, & mérita une réputation qui n'eſt pas encore éteinte.

Pasqualini (Marc-Antoine), célebre Muſicien, chantait au théâtre en 1634, depuis le milieu du même ſiecle juſqu'en 1670 environ.

Pizzala (Jean-Baptiſte), au ſervice de la cour de Parme.

Moro (le), Muſicien du Cardinal Jean Charles de Toſcane.

Bolli (Jean-Baptiſte), habile Chanteur, enſuite bon Compoſiteur, & Maître de chapelle à l'égliſe de S. Pierre de Plaiſance.

Bellucci (Dominique).

Grasseschi (Michel).

Barbieri (Jean-Ange), Muſicien au ſervice des Princes Gonzague de Sabonieta.

Righenzi (Charles).

Piccini (Vincent). Ce qu'on ſait de lui, c'eſt qu'il chanta dans les opéra Italiens donnés à Paris par les ordres du Cardinal de Richelieu.

Bar (Jean-Michel de).

Caprio (Antoine), de Crémone.

Lionardi (François).

Ruggeri (Antoine).

Cioni (Sébastien).

Martinelli (George), Parmesan, au service de sa cour.

Rivani (Paul).

Bovio (Thomas).

Antoine Formenti, Musicien d'une célébrité particuliere ; Pierre-François Orsi ; Jean Cupogrossi, Crémonais ; Frédéric Sudati, Musiciens au service de la chapelle de Notre-Dame *della Steccata*, à Parme. Cette chapelle, moyennant des legs considérables qu'on lui avait faits, avait alors les meilleurs Professeurs de l'Italie.

Riccardi (Charles-Antoine), Chanteur au service de la cour de Parme, était encore au théâtre l'an 1690.

Canneri (Peregrin), de Vicence.

Bombaglia (Philippe), dit *le Monello.*

Lascarini (François-Marie).

Biella (Jacques-Philippe), de Plaisance.

Clerici (Charles-André), de Milan, premiérement au service de la ville de Bergame, puis de la cour de Parme.

Depuis 1670 jusqu'en 1680.

Scaccia (Joseph), au service de la cour de Parme. Il chanta avec de grands succès depuis l'an 1670 jusqu'en 1694.

Gazzotti (Laurent), de Fano.

Agosti (Christophe), de Reggio en Lombardie.

Badia (Joseph), de Parme.

Vinarelli (Jacques), au service du Duc de Mantoue.

Serini (Pierre-Paul), de Crémone.

Galli Cottini, dit simplement *Cottino* (Antoine - Pierre), Musicien distingué au service de la cour de Modène, chanta sur les théâtres jusques vers l'an 1700.

Maggi (Jean-Baptiste), au service de la cour de Mantoue.

Folchi (François), au service de celle de Parme.

Guidobono (Jean-François), Génois.

Castelli (Paul), Musicien de la cour de Parme.

Felici (Felix de), Luquois.

Origoni (Marc-Antoine), de Milan, excélent Musicien au service de la cour de Modène, chantait sur les théâtres vers 1690.

Oria (Jean-Baptiste).

Gentilini (Jean-Matthieu), au service de la cour de Parme, bon Acteur dans les rôles héroïques.

Bussi (Etienne), Florentin.

Circilini (Victorius), de Reggio, Chanteur agréable, dont la cour de Modène aimait les talens.

Fagnani (François-Marie), de Milan.

Zanichelli (Jacinte); Ferrari (Antoine), de Reggio en Lombardie.

Odoardi (Etienne), au service de la cour de Parme.

Barca (Charles-François).

Pesenti (Galéas), de Crémone.

Techi (Sébastien).

Gennari (André), d'Ancône.

Dell'acqua (Joseph), de Milan.

Procreati (Charles), Romain.

Benigni (Pierre-Paul), Basse-taille au service de la cour de Parme; chantait encore en 1692.

Baratti (Pierre), au service de la cour de Modène.

Martelli (Simon), Musicien du Duc de Massa, sa patrie.

(François Castelli, François Bardi, Paul Pasquale,) Musiciens de la chapelle ducale & du théâtre de Parme.

Depuis 1680 jusqu'en 1690.

Bertoldi (Fabrice), de Bologne.

Predieri (Antoine), de Bologne, Musicien au service des cours de Mantoue, de Parme & de Toscane.

Frisiani (Jean), de Milan.

Dati (Vincent), Musicien des Princes de Mantoue & de Parme.

Scandalibene (Jean-Paul), Musicien du Duc de Mantoue.

Berzaga (François), Musicien au service de la cour de Parme.

Chiaravalle (Ferdinand), Chanteur de la cour de Mantoue.

Buzzoleni (Jean), de Brescia, célebre dans son art, premiérement au service du Duc de Mantoue, ensuite de l'Empereur. Le Comte Algarotti en parle avec grand éloge dans son Essai sur l'opéra. Il chantait encore en 1701.

Grazianini (Nicolas-François), Musicien de l'Electeur de Cologne.

Donadelli (Barthélemy), Mantouan, au service de sa cour.

Lesma (Charles), de Milan.

Battistini (Raimond), au service du Marquis Guy Rangoni, Seigneur d'une des maisons les plus illustres de l'Italie, qui a beaucoup contribué, par sa générosité & sa magnificence, au progrès des Beaux-Arts, & particuliérement de la Musique.

Ballerini (François), appelé quelquefois *Baron*, Musicien d'une grande réputation, au service de la Cour de Mantoue. On a remarqué qu'il excélait dans les rôles de fierté.

Belluschi (Joseph), de Pavie, à la cour de Mantoue.

Acquino (Joseph), excélent Musicien pour les rôles de caricature. Il représenta avec des applaudissemens incroyables, un rôle de vieille dans le

le drame intitulé : *Palazzo del Segreto*, au théâtre royal de Milan, en 1683.

Ferrini (Antoine), Chanteur du Prince de Toſcane.

Borini (Renier), Muſicien de l'Empereur.

Depuis 1690 juſqu'en 1700, le goût de la Muſique dramatique augmentant de jour en jour, il ſe forma des écoles de chant pour le théâtre, dans les villes de Naples, Rome, Florence, Milan, Veniſe & Modène, d'où ſortirent en foule des Chanteurs habiles, qui ſe firent admirer ſur les théâtres de l'Italie, & ſur ceux de l'Europe.

Sassani (Matthieu), de Naples, Muſicien du Roi d'Eſpagne.

Borosini) Antoine), bon Chanteur, au ſervice de la cour de Modène.

Tamburini (Jean-Baptiſte), Muſicien du Cardinal de Médicis.

Franci (André) & Alberelli (Louis), Muſiciens au ſervice du Duc de Modène.

Cecchi (Dominique), dit le *Cortona*, parcequ'il était de Cortone, un des plus célebres Muſiciens qui ait jamais paru ſur les théâtres. Le Comte Algarotti, dont le témoignage a beaucoup de poids, en fait la plus honorable mention. Au talent du chant il joignait celui du jeu, qui, ſur-tout, dans les rôles tendres & paſſionnés lui valut des éloges bien mérités & une fortune conſidérable. Il chantait encore en 1706.

Paris (Nicolas), Muſicien de la chapelle royale de Naples, & enſuite du Margrave de Brandebourg-Anſpach.

Franceschini (Jean-Baptiſte) & (Fauſtin) Marchesi, tous les deux au ſervice de la cour de Modène.

Pellegrini (Valérien), Muſicien du Roi d'Eſpagne.

Prosperini (Jacques), Vénitien.

Salimbeni (Charles-Joſeph), au ſervice de la cour de Modène : il ne faut pas le confondre avec Salimbeni Felix, qui vint enſuite. plus tard

Brivio (Charles-François), de Milan, Musicien du Gouverneur de la ville ; après avoir chanté avec succès sur les théâtres, il établit dans sa patrie une école de chant, qui fut en grande réputation par la quantité d'excélens éleves qui en sortirent. Ce fut aussi dans ce tems-là que Brivio composa quelques ouvrages de Musique qui furent estimés.

Pistocchi ou Pistocchino (François-Antoine), de Bologne, au service du Duc de Parme, habile Musicien & bon Compositeur. Voyez son article parmi les derniers. Il était extrêmement aimé & applaudi. On le retint au théâtre aussi long-tems qu'il fut possible. Il établit ensuite une école de chant dans sa patrie, où se formerent plusieurs Professeurs de mérite.

Locatelli (Joseph), Florentin.

Moretti (Camillus), de Reggio.

Pizzoni (Pierre-Paul), de Plaisance.

Speroni (Jean-Baptiste), Musicien du Duc de Parme.

Pascoli (Bernard), de Ravenne.

Belli (Ascanius), à la cour de Parme.

Fontana (Pierre-Antoine), de Bologne.

Gherardini (Renaud), au service de la cour de Parme.

Bussoni (Antoine), de Plaisance, Musicien du Duc de Parme, a été un des premiers Musiciens de son tems.

Pischini (François-Antoine).

Mandolini (Jean).

Monza (Albert).

Landriano (Charles), Milanais, qui devint ensuite bon Compositeur.

Armandolino (Jean-Baptiste), excellent Musicien & bon Joueur d'orgue.

Salvioni (Charles), qui, après avoir mérité de grands éloges pour sa maniere de chanter, composa d'excellente Musique.

VISCONTI (Jules) & ALIPRANDI (Cajetan), Milanais.

LEARDI (Joseph), de Pavie.

VIANOVA (Sébastien), de Milan.

ASTORGA (Louis), Musicien du Duc de Mantoue.

CASTELLI (Joseph), Milanais.

PORTOGALLI (Etienne) de Pavie.

SACCHI (Jean-Baptiste), Modénois.

CARMINATI (Jean-Baptiste), de Lodi.

VITALI (Jean-Baptiste), de Crémone.

COSTA (Charles-François), Mantouan.

GROSSI (Antoine-Alphonse), de Crémone.

BERNARDI (François) dit *le Senesino*, un des premiers Musiciens du tems. Il chantait encore vers 1700.+ Ce fut en Angleterre que ses succès eurent plus d'éclat : il y fit une fortune immense.

Il chanta dans l'opé de Londres jusqu'à 17

GUICCIARDI (François).

MARSILIO (Joseph) ; GALLONI (Joseph) ; STRADA (Joseph) CATTIVELLI (Jean-Baptiste), tous les quatre Musiciens au service de la cour de Mantoue.

FROVA (Jean-Baptiste).

NINI (Jean-Baptiste) d'Urbin.

GRIMALDI (Nicolas) Napolitain, Musicien de la chapelle royale de Naples, & Chevalier de la croix de S. Marc. Il surpassa tous ses contemporains, sur-tout par la beauté & la vérité de son jeu. Ce talent beaucoup plus durable que ne l'est ordinairement celui du chant, le fit régner sur la scene, long-tems après la perte de sa voix.

CARLI (Antoine-François), Musicien de l'Empereur.

ROMANI (Etienne), dit *Pignattino*, au service de la cour de Savoye, a mérité d'être remarqué dans la foule des Musiciens de son tems.

Coralli (Etienne-Marie).

Ferri (Balthazar), de Pérouſe, Muſicien célebre. On n'avait pas entendu de voix plus belle, plus douce, plus harmonieuſe que la ſienne. Il fut comblé de biens pendant ſa vie, & de gloire après ſa mort. Les louanges qu'on lui donna, prouvent l'enthouſiaſme qu'il inſpirait. Son talent était ſi parfait & ſi rare, que l'envie n'oſa l'attaquer. Parmi les difficultés incroyables qu'il exécutait, on remarque qu'il montait & redeſcendait deux octaves pleines ſur un trille continuel qui laiſſait appercevoir tous les demi-tons, & avec telle juſteſſe, que ſi l'on venait à frapper bruſquement la baſſe ſous la note, où il ſe trouvait, ſoit dieze, ſoit bémol, on le trouvait d'une juſteſſe qui ſurprenait tous les auditeurs.

Paita (Jean), Génois, que les grands maîtres de Muſique appelaient *le Roi des Tenors*; on parle encore du grand mérite de ce Muſicien, qui était en même-tems Acteur excellent, & habile joueur de clavecin.

Matteucci (le Chevalier), Napolitain, avait une voix des plus rares & un art ſi parfait, qu'il fut généralement mis au premier rang. Après avoir long-tems ſervi à la cour d'Eſpagne, il retourna à Naples, où il vivait encore fort âgé en 1730. A l'âge de quatre-vingt ans, il avait encore la voix auſſi ferme, auſſi douce & auſſi flexible que dans ſa jeuneſſe.

Orsini (Cajetan), au ſervice de la cour de Vienne, eut auſſi le bonheur de conſerver ſa belle voix dans un âge avancé, & de jouir d'une réputation bien méritée.

Grandis (François de), de Vérone, au ſervice du Duc de Modène, Renaud I, mourut en 1738, à l'âge de 70 ans.

Grossi dit *Siface* (*a*) (Jean-François), Muſicien de la cour de Modène. Le Comte Algarotti fait l'éloge de ſa maniere pathétique. Il finit malheureuſement ſes jours ſur la route de Ferrare à Modène, ayant pris querelle avec ſon poſtillon qui le tua.

(*a*) Parce qu'il jouait merveilleuſement bien ce rôle dans *Mitridate*.

Depuis 1700 jusqu'en 1720.

Mossi (Cajetan), Romain.

Braganti (François), de Forli.

Paladino (Jean), de Milan.

Gaspari (Antoine), Vénitien.

Selvatici (Michel), de Modène, excellent Musicien au service de la cour de Modène.

Mantovano (Pierre).

Novati (Jean-Charles), de Plaisance.

Remolini (Nicolas), Musicien au service du Marquis Cornelius Bentivoglio, d'une de ces grandes maisons d'Italie, dont la magnificence ne contribue pas peu au soutien des Beaux-Arts.

Bernardi (Jean-Charles), Siennois.

Mariani (Paul), d'Urbin.

Moggi (Pierre), de Sienne, au service du Duc de Mantoue.

Bertoluzzi (Jérôme), de Reggio.

Montanari dit *Tricco* (Joseph), de Plaisance.

Cantelli (Ange-Marie), de Bologne.

Archi dit *Cortoncino*, (Antoine).

Bezozzi (Alexandre), de Milan, Musicien excellent.

Carbóni (Jean-Baptiste), au service de la cour de Mantoue.

Zannoni (Ange), Vénitien, au service du Prince d'Harmstadt.

Sbaraglia (Pierre), dit le *Pesciatino*, parcequ'il était de Pescia, au service de la Princesse de Toscane.

Ricci (Torquato), Musicien de l'Electeur Palatin.

Fabri (Annibal), de Bologne, un des plus célebres de son tems, était au service du Prince d'Harmstadt.

Cavana (Jean-Baptiste), au service du Marquis Cravena.

Pasi (Antoine), de Bologne, éleve de Pistocchi, Musicien comblé d'éloges par les maîtres. M. Mancini, dans ses pensées sur le chant, dit qu'il était doué d'un goût & d'une intelligence surprenante dans l'art du chant. A une méthode très simple & au *portamento di voce* (*a*) d'une grande netteté, il sut allier le premier de petites licences qui faisaient le plus grand effet. Son style en devint tout-à-fait singulier & piquant. Mais il eut alors & depuis de mauvais imitateurs qui abuserent de son exemple, & par trop d'ornemens gâterent & défigurerent leur chant à ne pouvoir y rien comprendre. Mais en voulant briller par des variations & des ornemens déplacés, ils perdirent l'expression, cette partie si essentielle de la Musique, & cette expression tant vantée vers la fin du seizieme siecle, & au commencement du suivant, il s'en faut bien qu'on l'ait entiérement retrouvée dans celui-ci.

Santapaolina (Jérôme), Musicien de la chambre au service du Roi de Pologne, Electeur de Saxe.

Tempesti (Dominique), Florentin.

Minelli (Jean-Baptiste), de Bologne, éleve de Pistocchi, Musicien haute-contre fort estimé dans son art, pour son goût & son savoir.

Faenza (Bartolino di), un des sujets les plus distingués dans sa profession : il sortait aussi de l'école de Pistocchi.

Pinacci (Jean-Baptiste), Florentin, Musicien au service du Prince d'Harmstadt.

Manzi (Dominique), de Fano.

Christini (Charles), Musicien du Prince de Carignan.

Bernacchi (Antoine), célebre haute-contre, après avoir brillé en Italie, passa au service de l'Electeur de Baviere & ensuite de l'Empereur. Il sor-

(*a*) *Portamento di Voce* est exactement l'opposé de ce qu'on appelle en français *Port de Voix*. L'Italien entend par-là, des tons filés, soutenus, très délicats, & joints ensemble par des inflexions extrêmement douces & nuancées. En général, la maniere de *porter* sa voix en attaquant un son.

tait de l'école de Pistocchi, qui ne lui ayant pas trouvé une voix agréable, sut l'en dédommager, en lui inspirant tant de goût, de savoir & d'intelligence, que Bernacchi passa dans son tems pour le Roi des Musiciens, & laissa une réputation des mieux établies. Cet exemple & bien d'autres prouvent que, quelque belle que soit une voix, le chant d'une voix médiocre, exécuté avec plus de goût, fera sûrement plus d'effet. Bernacchi fonda aussi une école de chant, & y forma d'excellens éleves (*a*).

Mingoni (Luc), Musicien du Duc de Modène.

Remondini (Geminien), au même service.

Costanzi (François).

Depuis 1720 *jusqu'en* 1730.

Berenstadt (Cajetan), fils d'un Allemand, mais né en Italie, se mit au service de Violante, Grande-Duchesse de Toscane, qui favorisa infiniment la Musique, & attira auprès d'elle les meilleurs Musiciens de son tems.

Venturini (François-Marie), Vénitien, Musicien de la cour de Baviere.

Ossi (Jean), Chanteur du Prince Borghese, Viceroi de Naples.

Borosini (François), au service de l'Empereur, excellent Tenore.

Bartoli (Barthélemy), Musicien à la cour électorale de Baviere.

Antinori (Louis), de Bologne, excellent Tenore.

Albertini (Julien), au service de la Princesse de Toscane.

Barbieri (Antoine), Musicien du Prince d'Harmstadt.

Pacini (André), de Lucques, dit le *Lucchesino*, au service de la cour de Parme.

Broschi dit *Farinello* (Charles-Richard), Napolitain, a immortalisé son nom par ses talens & par son mérite personnel; la plus belle voix qui ait

(*a*) *Le Comte Algarotti*, dans son Essai sur l'Opéra, lui reproche d'être l'auteur de la licence qui regne maintenant dans le chant.

jamais existé, l'art le plus profond, & le goût le plus exquis, lui donnerent la premiere place sur tous ses contemporains. Il fit les délices & l'admiration des théâtres de l'Italie, jusqu'au moment où la cour d'Espagne l'attacha à son service pendant une longue suite d'années. Il y fut comblé d'honneurs & de richesses. Le Roi Philippe V & la Reine Elisabeth le traiterent en favori (*a*), & il mérita toujours de l'être par la maniere dont il jouit de

(*a*) On prétend que le roi d'Espagne étant tombé dans une espece de démence hypocondriaque, qui lui faisait négliger toutes les affaires, & l'empêchait même de se faire faire la barbe & de se présenter au Conseil, la Reine qui avait inutilement employé toutes sortes de moyens pour le tirer de cet état, voulut tenter encore le pouvoir de la Musique, à laquelle Philippe était très sensible. Elle fit venir le célebre Farinelli, fit disposer secrétement un concert, près de l'appartement du Roi, auquel ce Chanteur fit entendre soudain un de ses plus beaux airs. Philippe parut d'abord frappé, bientôt ému; à la fin du second air, il fit entrer le Virtuose, l'accabla de complimens & de caresses, lui demanda un troisieme morceau, dans lequel Farinelli se surpassant encore, le Roi transporté, lui demanda quelle récompense il voulait, jurant de lui tout acorder. Farinelli pria le Roi de se faire faire la barbe & d'aller au Conseil. De ce moment, la maladie du Roi devint docile aux remedes, & le Chanteur eut tout l'honeur de sa guérison. Tel fut le principe de sa faveur. Il devint premier Ministre; & ce qu'il y a de plus admirable, il se souvint toujours qu'il n'était auparavant qu'un Chanteur. Jamais les Seigneurs de la cour de Philippe, qui dînaient chaque jour dans son palais, n'obtinrent de lui qu'il se mît à leur table. On raconte qu'un jour allant à l'appartement du Roi, où il avait le droit d'entrer à toute heure, il entendit l'officier de garde dire à un autre qui attendait le lever, « les honeurs pleuvent sur un misérable histrion, & moi » qui sers depuis trente ans, je suis sans récompense ». Farinelli se plaignit au Roi de ce qu'il négligeait ses serviteurs, lui fit signer sur le champ un brevet, & le remit en sortant à l'officier, en lui disant: « Je viens de vous entendre dire que vous serviez » depuis trente ans; mais vous avez eu tort de dire que ce fût sans récompense ». Aujourd'hui Farinelli dans sa retraite mene une vie tranquille, mais non pas heureuse; il passe les jours entiers à contempler les portraits de Philippe & d'Elisabeth, pleurant la perte de ses maîtres, & peut-être celle de sa grandeur passée.

On nous a garanti l'anecdote suivante: *Sénesino* & *Farinelli* étaient tous deux en Angleterre, mais engagés à deux différentes théâtres, ils chantaient les mêmes jours, & n'avaient pas l'occasion de s'entendre mutuellement. Cependant, par une de ces révolutions théâtrales toujours inattendues, quoiqu'elles arrivent fréquemment, ils se trouverent un jour réunis. *Sénesino* avait à représenter un tyran furieux, & *Farinelli* un héros malheureux & dans les fers; mais pendant son premier air, il amollit si bien le cœur endurci de ce tyran farouche, que *Sénesino* oubliant le caractere de son rôle, courut dans les bras de *Farinelli*, & l'embrassa de tout son cœur.

sa

ſa faveur. Après leur regne, il ſe retira à Bologne, où il vit encore dans une heureuſe vieilleſſe, viſité continuellement par tous ceux qui honorent le mérite, & rendent hommage aux talens du premier ordre.

Baldi (Antoine).

Morici (Pierre).

Baldini (Innocent).

Scalzi (Charles), de Voghera, Muſicien des plus célebres, fut extrêmement goûté en Angleterre, & y amaſſa de grands biens. Il s'eſt retiré à Gênes chez les Peres de l'Oratoire.

Fontana (Jacinte), dit *Farfallino.*

Depuis 1730, *juſqu'en* 1740.

Majorana (Cajetan), dit *Caffariello*, de la province de Bari; délicieux Muſicien, dont l'art ſurprenant exécutait également bien tous les genres de chant. A ſoixante-dix ans il chante encore à Naples des Motets; & après Farinello, on croit que c'eſt le plus habile homme qui ait exiſté dans ce genre.

Caffarelli eſt un des premiers qui ait fait connaître en France la bonne maniere de chanter; il tenait le premier rang en Italie. Il a produit ici l'enthouſiaſme, mais pas d'imitateurs. Voici ce qu'en écrit un habile Muſicien, qui l'a entendu en 1770. « Beaucoup de cordes dans ſa voix ſont » maintenant trop faibles; mais il a toujours des traits qui ſuffiſent pour » prouver que ce dût être un chanteur étonnant. Il ne chante qu'au » clavecin, s'accompagnant lui-même: l'expreſſion, la grace, la netteté » dans tout ce qu'il entreprend, caractériſent ſon chant. Il eſt très-riche, » & cependant il chante encore pour de l'argent, dans les couvents & » les égliſes. Il a acheté un duché que ſon neveu doit poſſéder après ſa » mort, dont le titre eſt: *Duca di S. Dorato.* Il s'eſt bâti une maiſon ma» gnifique, ſur la porte de laquelle eſt cette inſcription:

AMPHION THEBAS, EGO DOMUM.

Carestini (Jean), né ſur le Mont Filatrana, dans la Marche

d'Ancône ; à l'âge de douze ans, il alla à Milan, où la maison Cusani prit soin de son éducation : c'est pourquoi il prenait souvent le surnom de *Cusanino*. Ayant la plus belle voix du monde, il se destina pour la Musique, & y réussit d'une façon surprenante. Il avait infiniment du goût & beaucoup d'art. Tous les théâtres se le disputerent, & la beauté de sa figure & de sa taille, augmentaient encore ses succès. Il fut d'abord au service de la Cour de Parme, & ensuite de celle de Vienne.

Le fameux Hasse & plusieurs autres Professeurs, conservent la plus haute idée de ce grand Musicien : ils sont tentés de le préférer à tous, en disant que qui n'a pas entendu Carestini ne connaît pas le plus beau stile de la Musique.

Bilancioni (François).

Galleti (Dominique-Joseph).

Giorgi (Philippe).

Niccolini (Mariano), Musicien très-distingué parmi les autres.

Basteris (Cajetan-Pompée), de Bologne, dit *Perini*, Musicien du Roi de Sardaigne.

Appiani dit *Appianino*, (Joseph), de Milan, jeune Musicien, haute-contre d'un mérite extraordinaire, & dont on avait lieu d'attendre de grands progrès, était au service de S. M. l'Impératrice-Reine, lorsqu'il mourut à Cesessa en 1742, à l'âge de vingt-huit ans, extrêmement regretté.

Monticelli (Ange-Marie), de Milan, très-habile chanteur, au service de S. M. l'Impératice-Reine & de la Cour de Saxe. Tous ceux qui l'ont entendu, assurent que c'était un excellent Acteur.

Salimbeni (Félix), de Milan, ami & compagnon du précédent, Musicien de la plus belle figure qu'on pût voir, eut une grande réputation. Il était au service de l'Empereur Charles VI & du Roi de Prusse. Il n'était pas si bon acteur que Monticelli, mais les charmes de son chant & de sa figure, lui attirerent des succès plus éclatans.

Fontana (Augustin), Piémontais, Musicien du Roi de Sardaigne.

MARIESCHI (Marc-Antoine).

CONTI dit *Giziello*, (Joachim), du nom de Dominique Gizi, ſon maître; grand Muſicien, fut recherché des Cours principales de l'Europe. Il joignoit à la plus belle voix, beaucoup d'art, & excellait ſur-tout dans le pathétique.

BABBI (Grégoire), un des plus habiles Ténores qu'on ait entendu ſur les théâtres Italiens, était de Céſene.

AMOREVOLI (Ange), Vénitien, autre excellent Ténore.

TEDESCHI, dit Amadori, (Jean), Muſicien d'un mérite ſingulier, a été au ſervice du Roi de Naples. Il était éleve de Bernacchi, & forma de bons éleves, s'étant établi à Naples où il a été long-temps entrepreneur de l'Opéra.

GUARDUCCI (Thomas), Toſcan, tenait le premier rang parmi les chanteurs de l'Italie: on admirait ſur-tout en lui la *ſageſſe* de ſa maniere: il ajoutait très-peu de notes au chant écrit; mais ce peu produiſait toujours un très-grand effet, & charmait l'oreille ſans l'étonner ni la diſtraire. Il a quitté entierement le théâtre, & c'eſt une véritable perte pour l'Italie. On ſe ſouvient toujours à Rome avec tranſport de la maniere dont il y chanta dans la *Didone, Abandonnata* del Sgr. Piccini. Il a une maiſon d'hiver à Florence, & s'en eſt bâti une dans une ſituation charmante, *à Monteſiaſcone*, ſur la route de Rome, où il paſſe l'été avec ſa famille.

RAFF (Antoine), célebre Ténore, a joui d'une grande réputation, & quoique maintenant d'un certain âge, fait encore admirer ſon goût & regreter tout ce qu'il a perdu.

REGINELLA (Nicolas), Muſicien renommé par ſon ſavoir & la pureté de ſon goût.

ANNIBALI (Dominique).

Depuis 1740 *juſqu'à préſent.*

TRIVULLI (François), de Milan, Ténore

CANINI (Septime), Florentin, Ténore.

Naldi (Sébastien).

Rosso (Christophe del).

Novelli (Felix), Vénitien.

Cricchi (Dominique), Chanteur excellent dans les rôles bouffons.

Finazzi (Philippe), de Bergame, au service de la Cour de Modene.

Fabris, de Bologne, excellent Tenore & bon acteur.

Tibaldi (Joseph), Tenore au service de l'Empereur a joué le premier rôle d'*Admeto* dans Alceste.

Jozzi (Joseph), Romain. meilleur claveciniste que chanteur.

Chiaramonti (Joseph), Sicilien, bon Musicien & meilleur acteur.

Pertici (Pierre), Florentin, excellent acteur dans le comique.

Baglioni (François), Romain, autre bon chanteur & acteur pour les rôles comiques. C'est le pere de cinq filles, qui se distinguent sur les théâtres de l'Italie, & dont trois se sont fait connaître avantageusement sur celui de Paris.

Carlani (Charles).

Ottani (Cajetan), bon Peintre, & frere du Compositeur établi à Turin.

Elisi (Philippe), Musicien d'un mérite singulier, qui a joui des applaudissemens de toute l'Europe.

Cornacchini (Emmanuel), Milanais, bon Musicien, a chanté les premiers rôles sur les grands théâtres. Il n'avait pas la voix belle ~~& sur-tout~~ mais il possédait beaucoup d'art.

Manzoli (Jean), Florentin, Musicien doué d'un très-bel organe & d'un goût charmant, a été pendant long-tems l'un des premiers acteurs de l'Italie. *Farinello* le fit venir en Espagne, & il fut ensuite appelé à Vienne pour le premier mariage de l'Empereur.

Mazzanti (Ferdinand), Chanteur de la plus grande réputation ;

excellent Musicien ; il a beaucoup cultivé la Musique théorique. La richesse de son goût, lorsqu'il chante, dédommage amplement de ce qui manque de force à sa voix qui n'est plus qu'un filet. Il est fameux pour chanter le poëme du Tasse, sur la même mélodie que les Barcaroles de Venise. Il s'accompagne lui-même sur le violon avec un goût infini & une harmonie avec laquelle il produit des effets très-curieux & très-agréables. Il a composé beaucoup de choses tant pour la voix que pour les instrumens. Il joue très-bien du violon, & il a écrit plusieurs ouvrages sur la Musique. Voyez l'Etat actuel de la Musique en Fr et en Italie.

Aprile (Joseph), excellent Chanteur, à force d'art a sçu réparer les défauts de sa voix. Il a été au service du Duc de Wirtemberg, & employé aux grandes fêtes de cette Cour magnifique.

Fabris (Luc), jeune Musicien, qui dès la vingt-quatriéme année (la derniere de sa vie), était déja la merveille du théâtre. Sa voix était aussi parfaite que sa maniere de chanter, & il méritait déja de lutter contre le célebre Guadagni, parvenu au plus haut degré de sa gloire, lorsqu'un malheureux effort, qu'un maître de chapelle lui fit faire, pour chanter au grand théâtre de Saint Charles de Naples, lui coûta la vie. On assure que pour l'emporter dans un concours, ce Maître composa un air de la plus grande difficulté; & quoique Fabris lui protestât qu'il ne pouvait le chanter qu'au péril de sa vie, le Maître l'exigea, ce qui lui causa, dès qu'il l'eut chanté, une hémorragie qu'on ne put arrêter, & qui l'emporta.

Guadagni (Cajetan), de Padoue, Chevalier de la Croix de Saint Marc, Musicien très-célebre par la noblesse & l'intelligence de son jeu & par une maniere de chanter qui lui est particuliere. Ce fameux professeur connu dans toute l'Europe, a ramené sur la scène, la bonne & véritable expression Musicale & Poétique en même temps, en abandonnant le luxe déraisonnable des passages, des variations, & de ces autres ressources des Ariettes de bravoure qui ne produisent qu'un merveilleux froid & souvent ennuyeux. Son talent pour l'action détermina M. le Comte Durazzo à faire composer l'*Orfeo*. C'est dans cet Opera qu'à Venise, avec la Musique du célebre Bertoni, il a mis le comble à sa réputation (a).

(a) Guadagni avait déja composé lui-même tout le chant de son role.

On ſait combien d'applaudiſſemens, de préſens & d'honneurs ont par-tout récompenſé ſon mérite. Guadagni jouit d'une retraite paiſible à Padoue où il chante encore à la chapelle de Saint-Antoine.

POTENSA (Paſcal), Napolitain, bon Profeſſeur, eſt à préſent le premier ſoprano à la chapelle de Saint-Marc, à Veniſe.

NICCOLINI (Charles), de Bergame, habile Muſicien dit *delle Cadenze*, parce qu'il mettait une très-grande variété dans ſes cadences, & avait une force extraordinaire de poitrine pour en faire de très-longues (*a*).

TENDUCCI (Ferdinand), de Sienne, dit le *Seneſino*, a réuſſi particulierement en Angleterre.

CONCIOLINI (Charles), habile Muſicien, depuis long-temps au ſervice du Roi de Pruſſe.

MILLICO (Joſeph), Napolitain : ſon art a bien réparé les défauts de ſa voix.

GOTI (Antoine), bon Muſicien & meilleur Acteur.

RAUZZINI (Venantius), charmant Muſicien, dont la figure & les graces dans le jeu comme dans le chant, ont eu des ſuccès bien mérités. Il eſt actuellement à Londres.

TOSCHI (Jean), bon Profeſſeur.

CICOGNANI (Joſeph), de Bologne, a chanté d'une maniere fort agréable.

MUZIO (Antoine), Muſicien d'un grand talent, ſur-tout pour la bravoure.

PACCHIAROTTI (Gaſpard), Vénitien, le premier des Muſiciens modernes, & digne d'être mis à côté des plus habiles Chanteurs du tems paſſé. Doué d'une imagination vive, de beaucoup d'intelligence & d'une

(*a*) *Cadenza* eſt ce qu'on appele en France *point-d'orgue.*

ſenſibilité profonde, il a porté l'énergie de la Muſique à un degré rare, qui doit le faire regarder comme inventeur d'un ſtyle tout-à-fait nouveau. Dans le pathétique, ſon chant excite les cris de la ſurpriſe, & arrache des larmes. Les Profeſſeurs ſont ſurpris de voir que l'expreſſion ne l'écarte jamais de la meſure.

Un autre mérite de Pacchiarotti, c'eſt la maniere de déclamer le récitatif. Il n'eſt que trop ordinaire, même parmi les meilleurs Chanteurs, de négliger cette partie, ou de la regarder au moins comme peu intéreſſante. Il paroît qu'il a ſenti que c'eſt à la déclamation que l'on a dû les merveilleux effets de la Muſique dramatique des Grecs, & que c'eſt elle qui réunit les forces de la poéſie à celles de la Muſique, pour faire naître l'expreſſion. C'eſt dans cet eſprit qu'il chante ſes récitatifs, & c'eſt par-là qu'il produiſit un jour un effet bien ſingulier, ce fut de forcer au ſilence le plus profond, un parterre Italien preſque comble; & cela dans un morceau où il n'y avait ni accompagnement ni air à la fin. C'était l'adieu, qu'avant d'aller à la mort, Fabius dit à Emilie, dans le *Quinto Fabio* d'Apoſtolo Zeno, donné à Padoue en 1778.

Ce fameux Profeſſeur a paru ſur les premiers théâtres de l'Italie, & s'eſt ſignalé particulierement à Naples, à Palerme, à Padoue & à Milan. Il eſt depuis un an à Londres.

Folicaldi (Sébaſtien), Marchesi, Roncaglia, Consoli; jeunes Muſiciens qui occupent à préſent les premiers rôles dans les Opéra ſérieux, avec ſuccès.

Caribaldi (Joachim), Romain, le meilleur des Chanteurs & Acteurs modernes dans le genre bouffon. Il y en a dans ce genre, une quantité conſidérable qui ſe ſont diſtingués par leur jeu comique, ſoutenu des agrémens du chant: mais comme en général ils ſont plus Comédiens que Muſiciens, nous croyons qu'ils appartiennent à une autre claſſe d'Artiſtes. Nous exceptons cependant de ce nombre Caribaldi, dont les rares talens le mettent dans une claſſe à part. Il met dans ſes rôles toute l'expreſſion qu'une Muſique parfaitement rendue peut leur procurer; une voix naturelle, douce, extrêmement ſouple; une exécution variée & pleine d'agrémens, l'art de déclamer parfaitement & de prononcer ſupérieurement; voilà ce

qui distingue particulierement Caribalbi, & l'a fait accueillir avec transport sur le théâtre de Paris, quoique les Français ne soient pas encore au point de connaître tout son mérite.

CANTATRICES.

Parmi les femmes célebres qui se distinguerent au seizieme siecle, par leurs talens agréables, nous parlerons de celles qui exercerent la Musique par amusement; puisque les opéra n'étant pas encore ou inventés ou à la mode, les femmes ne l'étudiaient point pour en faire profession.

Maina (Blanche), Milanaise, Dame d'une naissance distinguée, belle, aimable, savait parfaitement la Musique & chantait à merveille, en s'accompagnant du luth. Elle florissait en 1530.

Baglioncella (Cleofe della), de Pérouse, réunissait les plus agréables talens, puisqu'elle possédait la Musique vocale & instrumentale, l'exécutait avec une grâce charmante, dansait à merveille & peignait agréablement. Elle vivait en 1545.

Bellamano (Franceschina). Dans les poésies de Dominique Venier, il est souvent fait mention avec éloge des talens de cette Dame, particuliérement de son chant & de sa maniere de jouer du luth. Elle florissait vers le milieu du seizieme siecle.

Eufemia (Madonna), Dame Napolitaine, qu'on appelait communément *Mandonna Fimia*, excellait dans le chant. Elle séjourna long-tems à Rome, où elle eut les plus grands succès. Dans le recueil d'Atanagi, on trouve à sa louange deux chansons d'Antoine Allegretti.

Agazzari (Madonna Virginia). Dans le même Recueil, on trouve des poésies de Benoît Guidi, qui font l'éloge de cette Dame célebre, & sur-tout de la beauté de son chant.

Rata (Julie), de Bologne, florissait en 1577. Ses talens singuliers pour la Musique lui mériterent la plus grande célébrité. Elle fut demandée dans plusieurs des principales Cours de l'Europe, mais elle ne voulut jamais

jamais y paraître. Louis Groto, dit *Il Cieco d'Adria*, Poëte célebre, en parle avec toute l'énergie du sentiment.

Orsini Vizzani (Lucrèce), de Bologne, très savante en Musique, fit imprimer plusieurs livres de concerts harmonieux qui lui servaient d'accompagnement, lorsqu'elle improvisait en poésie & en musique à la fois, avec beaucoup de génie. Elle vivait en 1623.

Cantatrices célebres au Théâtre.

Martinelli (Catherine), Romaine, célebre Cantatrice, mourut à Mantoue en 1608. Le Duc Vincent lui fit ériger un mausolée dans l'Église des Carmes avec cette inscription :

Inspice, lege, defle.

» *Catharina Martinella, Romana, quæ vocis modulatione & flexu, sirenum*
» *cantus facile, orbiumque cœlestium melos præceltebat, insigni ea virtute,*
» *morum suavitate, forma, lepore, ac venustate, serenissimo Vincito Duci*
» *Mantuæ apprime chara acerbâ eheu! morte sublatâ, hoc tumulo bene-*
» *ficientissimi Principis jussu, repentino adhuc casu mœrentis, æternum quiescit.*
» *Nomen mundo, Deo vivat anima. Obiit adolescentiæ suæ anno XVIII, die*
» *VIIII Martii. M. DC. VIII.*

Muranese (Franceschina), florissait en 1615.

Depuis 1650 jusqu'en 1670, nous ne connaissons que les noms des Actrices suivantes.

Chiusi (Anne Félicité).

Camuffi (Virginie).

Coresi (Antonia).

Manni (Silvie), Romaine.

Bertini (Anne Catherine).

Falbetti Nacci (Élisabeth).

Falbetti Ballerini (Éléonore).

Forti (Catherine). A l'âge de dix ans, elle chanta le rôle de *Volunia* dans le *Coriolano d'Ivanovich*, à Plaisance l'an 1669.

Depuis 1670 jusqu'en 1680.

Costa (Mema), Romaine.

Raspi (Marine), Vénitienne.

Parmini (Ursule), de Bologne.

Marchetti (Angélique), Vénitienne.

Vannozi (Marie-Félix), Piémontaise, qu'on nommait simplement la *Piémontaise*.

Sarti Cottini (Françoise-Marie), au service de la cour de Modene; simplement nommée la *Cottini*.

Negri Tomi (Antoine), Vénitienne, dite la *Mestrina*, Musicienne distinguée.

Lolli (Dorothée), habile Cantatrice & bonne Actrice.

Depuis 1680 jusqu'en 1690.

Buffagnotti (Isabelle).

Fantini (Catherine).

Testi (Diane Marie), de Bologne, d'une grande réputation.

Giuliani (Anne-Marie).

Crescimbeni (Claude), au service de la cour de Mantoue.

Scarani (Françoise), de Bologne.

Mugnai (Marguerite), Florentine.

Paghetti (Justine), de Bologne.

Cocchi (Angiola), de Bologne.

Golmanelli (Anne-Marie), de Bologne.

Depuis 1690 jusqu'en 1700.

Fredi (Laure), au service de la cour de Mantoue.

Tranquillini (Lucidalba), de Vérone.

Riccioni (Barbe), Romaine, surnommée la *Romanina*, au service du Duc de Mantoue.

Liccari (Victoire-Rose), Romaine.

Chiecarelli (Éléonore), Romaine.

Bellavilla (Anne-Rose), de Chambéri. On trouve son article parmi les Poëtes lyriques & dramatiques.

Chelleri (Albe-Fiorita), au service de la cour de Parme.

Signoni (Anne), à la cour de Mantoue.

Pomarica (Catherine), Napolitaine.

Beverini (Hortense), Florentine.

Suini (Maguerite-Salicola), au service des Princes de Modène; Musicienne d'une grande réputation.

Tini (Marie-Dominique), surnommée *la Tilla*, au service de la cour de Toscane, & fort célebre.

Scarabelli (Diamante), à la cour de Mantoue : s'y distingua beaucoup.

Musi (Marie-Magdelaine), nommée *la Mignatti*, au service de la cour de Mantoue.

Lisi (Anne-Marie), à la cour de Toscane.

Gigli (Clarice), Sassi (Claire), Torri (Anne-Marie), trois habiles Musiciennes, au service de la cour de Mantoue.

Beni Venturini (Clarice), à la cour de Parme.

Tarquini (Victoire), surnommée la *Bombace*, Musicienne du grand Duc de Toscane.

Nannini (Livie), surnommée *la Polacchina*, à la cour de Mantoue.

Peruzzini (Anne-Marie), d'Ancone.

Depuis 1700 *jusqu'en* 1730.

Calliari (Isabelle), Vénitienne.

Andre (Lucrece d'), surnommée *Caro*, au service de la cour de Toscane.

Giusti (Marie), Romaine, surnommée *la Romanina*.

Raparini (Angélique), de Bologne, à la cour de Mantoue.

Mazzanti (Rosaura), Florentine.

Gheringhella (Angiola), à la cour de Mantoue.

Bossi (Thérese), Romaine.

Scio (Eléonore), Musicienne fort habile, au service de l'Électeur Palatin.

Marchesini (Santa), de Bologne, fort célebre.

Durastanti (Marguerite), l'une des premieres de son siecle, rendait à merveille les rôles d'hommes.

Cenacchi (Claire Stella), Cantatrice fort renommée, au service de la cour de Mantoue.

Stella (Santa), sa sœur, au même service & au même degré de réputation : elle était femme d'Antoine Lotti, célebre Compositeur. Aux grâces de la figure, elle sut joindre le talent du jeu & tous les charmes de la voix.

Albertini (Jeanne), de Reggio, surnommée *la Romanina*.

Manfredi (Marie-Magdelaine), à la cour de Savoie.

Landi (Agathe), Musicienne de la grande Duchesse.

Marcelli (Aurelie), au même service.

Costantini (Livie), au service du Roi de Pologne.

Amerighi ou Merighi (Antoine), de Bologne, Cantatrice d'un mérite

extraordinaire, au ſervice de la Princeſſe de Toſcane. Elle était excellente dans les rôles d'hommes, & eut de la réputation à Naples, à côté de la célebre Fauſtine.

Ambreville (Roſe d'), à la cour de Modene.

Pellizzani (Antonia), Vénitienne.

Dotti (Anne), de Bologne.

Cotta (Marie-Thérese), Milanaiſe, au ſervice de la cour de Modene.

Vico (Diane), Vénitienne, au ſervice de l'Électeur de Baviere.

Fabri (Anne-Marie), de Bologne.

Bordoni (Fauſtine), Vénitienne, femme du célebre Compoſiteur Jean-Adolphe Haſſe, ſurnommé *le Saſſone*, & Muſicienne du premier ordre. Elle apprit la Muſique de Michel-Ange Gaſparini, excellent Chanteur & Maître de chapelle. Elle inventa un nouveau genre de chant, pour lequel il fallait une agilité ſurprenante, une netteté, une préciſion qui ſaiſiſſaient d'admiration. Elle avait l'art de ſoutenir ſa voix avec force, & de reprendre haleine ſans qu'on s'en apperçût : on prétend qu'elle n'a pas encore été remplacée. Elle parut ſur le théâtre de Veniſe l'an 1716, & joua dans l'*Ariodante*. La cour de l'Électeur Palatin l'eut à ſon ſervice, d'où elle paſſa à celle du Roi de Pologne. Cette fameuſe Cantatrice jouit à Veniſe, d'une retraite auſſi heureuſe que ſon âge très-avancé, ainſi que celui de ſon mari peuvent le leur permettre. Tous deux, après avoir cauſé l'admiration de leur ſiecle, en ont obtenu l'eſtime.

Tozzi (Marie-Antoine), Florentine, au ſervice du Prince Antoine de Parme.

Strada (Anne-Marie), de Bergame.

Pieri (Magdelaine), Florentine.

Negri (Marie-Catherine), de Bologne, excellente Muſicienne.

Gualandi (Marguerite), Vénitienne, ſurnommée *Ciampoli*, au ſervice du Prince de Darmſtadt.

Bensi Bulgarelli (Mariamne), surnommée *la Romanina*, très-belle femme & Actrice excellente.

Algeri (Angiola), au service de la cour de Parme.

Lodi (Silvie), surnommée *la Spagnuola.*

Tesi (Victoire), Florentine, éleve de François Redi, à Florence; ensuite à Bologne, de Campeggi & de Bernacchi : ce qui lui mérita la réputation dont elle jouit, fut son grand talent pour la déclamation. Sans être belle, elle avait la figure agréable & remplie de noblesse : sa précision & son expression enchanterent le public, qui lui pardonna les défauts de sa voix : son ensemble fit l'admiration & les délices de théâtres de l'Italie. Peu de femmes, sans être jolies, ont inspiré de plus grandes passions; mais elle préféra à tout le plaisir d'être célebre par ses singularités. Un grand Seigneur voulut l'épouser, elle aima mieux s'unir à un garçon Jouaillier. Appelée à Vienne en 1748; trois ans après elle quitta le théâtre, & mourut dans la même ville en 1775.

Pini (Marie-Dominique), au service de la cour de Toscane.

Cuzzoni Sandoni (Françoise), de Modene, écoliere de Lanzi, très célebre Musicienne, avait une voix aussi argentine que douce; d'une étendue prodigieuse & toujours égale, jointe à un goût délicieux qui la firent rechercher de toutes les cours de l'Europe. Elle se maria à Londres, avec Pierre Sandoni, Maître de chapelle, professeur de clavecin, émule du fameux Handel.

Son genre contrastait parfaitement avec celui de la Faustine, & elles partagerent les applaudissemens. La Cuzzoni est célebre par des caprices rares. Un Seigneur Anglais lui ayant apporté une très riche garniture de dentelle, beaucoup plus belle que celle que la Cuzzoni lui avait demandée, elle la jetta nonchalamment au feu, en disant, *ce n'est pas celle-là que je voulais.* En Hollande, elle fut mise en prison pour ses dettes : on l'en faisait sortir pour la mener au théâtre, & on l'y reconduisait ensuite. Par ce moyen, elle acquitta ses dettes, la curiosité augmentant la foule. Elle est morte à Bologne dans la plus effroyable misere.

Ongarelli (Rose), au service du Prince de Darmstadt, excellente Cantatrice dans le comique.

Laurenzani Conti (Marianne), excellente & célebre Muſicienne.

Bagnolesi Pinacci (Anne), Florentine, au ſervice de la Princeſſe, très habile Actrice.

Lancetti (Lucie), à la même cour.

Salvai (Magdelaine), au ſervice du Roi de Pologne, Électeur de Saxe.

Fachinelli (Lucie), Vénitienne fort célebre.

Turcotti (Marie-Juſtine), de Florence, bonne Muſicienne, morte à Bareith, au ſervice de la cour.

Picenti (Antonia), au ſervice du Prince Antoine de Parme.

Depuis 1730 *juſqu'à* préſent.

Aschieri (Catherine), Romaine, au ſervice de la cour de Modene, auſſi bonne Cantatrice qu'excellente Actrice.

Fumagallo (Catherine).

Moro (Éliſabeth), Vénitienne.

Molteni (Benoîte).

Giro (Anne), Vénitienne.

Brigonzi (Catherine), Vénitienne.

Cesati (Jeanne), Milanaiſe.

Peruzzi (Anne-Marie), de Bologne.

Saltioni (Regina), de Milan.

Negri Tomi (Anne), ſurnommée *la Meſtrina*, Muſicienne d'un grand mérite.

Gallo (Catherine), de Crémone.

Tedeschi (Joſephe), Milanaiſe.

Cassarini (Dominique), Vénitienne.

Useda (Joſephe), Milanaiſe, ſurnommée *la Spagnoletta*.

Visconti (Catherine), Milanaiſe, en grande réputation.

Stabili (Barbe), plus célebre par ſa beauté que par ſon talent.

Gandini (Iſabelle), Vénitienne, d'un mérite particulier.

Mattei (Camille), née à Rome, une des plus belles femmes qu'on ait vues ſur le théâtre, grande Actrice & charmante Muſicienne.

Conti (Angiola), ſurnommé *la Taccarina.*

Astrua (Catherine), de Turin, qu'on place parmi les plus remarquables. Elle a été au ſervice du Roi de Pruſſe, & fut appelée au mariage du Roi de Sardaigne.

Mingotti (Catherine), Muſicienne de la cour de Saxe, née à Carinthie, jouait très bien les rôles d'homme.

Albuzzi (Thérese), Milanaiſe, à la même cour, belle & habile Muſicienne, maîtreſſe du fameux Comte de Brühl.

Tagliavini (Roſe), de Bologne.

Pertici (Catherine), Florentine, fort bonne actrice dans les rôles comiques.

Rossignoli (Conſtance), Romaine, très applaudie dans le comique.

Médici (Anne), de Modene, excellente Muſicienne & femme de mérite

Costa (Roſe), Napolitaine, habile Cantatrice dans le comique.

Alessandri (Marguerite), de Bologne.

Guajetta Babbi (Jeanne), Vénitienne, femme du Ténore de ce nom.

Celi (Conſtance), Romaine.

Fabiani (Judith), de Florence.

Sani Grandi (Prudence), Florentine, excellente Cantatrice, ſur-tout dans la chambre.

Paghetti (Angela, Hélene & Françoiſe), ſœurs, de Bologne.

Tartaglini Tibaldi (Roſe), une des Muſiciennes les plus célebres par la beauté & l'agilité de ſa voix.

Baglioni (Vincenza, Clémentine, Jeanne, Conſtance, Roſe), cinq ſœurs remarquables par leurs talens. Nous en avons vu trois ſur le théâtre de Paris, qui nous font deſirer de connaître les autres.

Gabrieli (Catherine), Romaine, la plus fameuſe des Cantatrices modernes. Elle a ſu joindre à la plus belle exécution le chant le plus agréable, ainſi que le chant le plus difficile, & le jeu le plus vrai & le plus intéreſſant. Après avoir obtenu des ſuccès éclatans ſur tous les grands théâtres de l'Europe, elle s'eſt retirée à Bologne.

Agujari (Lucrece), de Ferrare, ſurnommée *la Baſtardella*, célebre par la prodigieuſe étendue de ſa voix juſqu'aux ſons les plus aigus. Elle réſide ordinairement à Parme où elle a épouſé, dit-on, Sgr Colla, Compoſiteur eſtimé.

Amicis (Anne de), après avoir excellé dans le chant comique, a paſſé au ſérieux, où elle ſe fait admirer par ſon intelligence, ſon expreſſion & ſon jeu, dont elle a fait une grande étude en France.

Teyber (Éliſabeth), fille d'un profeſſeur de violon à la Cour de Vienne, éleve de Haſſe, apprit la Muſique dans la maiſon du Prince Eſterhaſi, ſéjour des beaux arts & de la magnificence. Son art & ſon goût lui aſſurent une des places les plus diſtinguées parmi les Muſiciennes de nos jours.

Bernasconi (Antonia), niece du Compoſiteur du même nom. Après s'être eſſayée dans les rôles comiques, elle paſſa au ſérieux, en débutant par *Alceſte*, piece compoſée pour elle, à Vienne: elle s'eſt fait admirer ſur les grands théâtres de l'Italie, & chante actuellement à Londres.

Bonafini a été élevée à la Cour de Saxe: une belle figure, beaucoup de goût & d'expreſſion dans ſon chant, de l'ame & de l'intelligence dans ſon jeu caractériſent cette habile Muſicienne, qui eſt actuellement en Ruſſie.

Balducci (Marie), Génoiſe, jeune Cantatrice, dont on attend de grands ſuccès. En 1778, à l'âge de vingt ans, elle a joué le premier rôle au grand opéra de Veniſe, avec beaucoup d'applaudiſſemens. Une belle exécution dans les difficultés & de l'énergie dans ſon jeu la diſtinguent des Cantatrices modernes.

Zamperini (Anne), Vénitienne, ayant un talent naturel pour la Musique & beaucoup de feu dans son jeu, a supérieurement réussi dans le comique, & a chanté aussi bien dans le sérieux. Après avoir orné les théâtres de Londres, de Lisbonne & de l'Italie, elle s'est retirée en se mariant avantageusement.

Chiavacci ( ), née à Florence. Une voix intéressante & facile, quoiqu'un peu faible, beaucoup d'art & d'exécution, & une figure très agréable, forment le mérite particulier de cette Virtuose. Elle a rempli les rôles sérieux sur quelques théâtres d'Italie. Le hasard l'ayant amenée à Paris, lorsqu'on voulut y établir l'Opéra-Bouffon Italien, elle fut choisie pour premiere Actrice, & n'a laissé à desirer, que de l'entendre dans un lieu moins vaste, plus favorable à sa voix, & plus convenable à ce genre de spectacle. Elle a eu sur-tout du succès sur le petit théâtre de Versailles, où on était plus à portée de distinguer les finesses de son chant.

Todi (Marie-Françoise), née en Portugal, a joué dans sa patrie avec un égal succès dans les deux genres; elle chantait alors le *Contralto*, la haute-contre, ou plutôt ce qu'on entend en France par bas-dessus, espece de voix très belle & très noble, peu cultivée parmi nous, mais fort commune en Italie. Elle fut appellée à Londres en 1777, pour chanter l'opéra-bouffon. Mais sa figure, dont le caractère est noble, & même sa voix, dont le son a plus d'intérêt que de timbre, paraissent la rendre plus propre à l'expression du genre sérieux; au moins tel est le jugement général que les amateurs de Paris semblent en avoir porté. Le succès complet qu'elle a eu parmi nous, l'a pleinement dédommagée de celui qu'on lui a refusé à Londres.

Danzy (Françoise Lebrun, née), de Manheim, & attachée au service de cette cour. La nature a répété & perfectionné en elle le miracle qu'elle a fait pour M[de] Agujari. Elle a une octave entiere au-dessus de la voix des autres femmes; c'est-à-dire, un tierce majeure au-dessus des clavecins les plus étendus. Toutes les cordes hautes de sa voix sont très agréables, & cette espece de tour de force ne lui a point fait négliger l'étude de son art, qu'elle possède à un haut degré. Elle a épousé M. Lebrun, son compatriote, & hautbois très célebre.

CHAPITRE VII.

Auteurs qui ont écrit sur la Musique en Latin & en Italien.

AARON (Pierre), Florentin, Chanoine de Rimini, florissait en 1520. On a de lui *Libri tres de institutione harmonicâ, interprete Joanne Antonio Flaminio Foro-Cornelitâ. Bononiæ*, 1516. *Trattato della natura, e cognizione di tutti li Tuoni di canto figurato. Vinegia*, 1527. *Lucidario in Musica di alcune opinioni antiche e moderne. Vinegia*, 1545. *Compendiolo di molti dubbi, Segret e Sentenze intorno al canto fermo, e figurato. Milano* 15... Il y a d'autres ouvrages de lui contre Gaffurio: les bibliotheques d'Haym & de Fontanini en rendent compte.

AGAZZARI (Augustin). On a de cet Auteur *la Musica Ecclesiastica dove si contiene la vera diffinitione della Musica come scienza, non piu veduta, e sua Nobiltà, di Agostino Agazzari Armonico intronato, in Siena*, 1638, *in-4o.*

AGOSTINO, de Pise, a fait imprimer l'ouvrage suivant: *Battuta della Musica, Roma*, 1611.

AGRICOLA (Rodolphe). Vossius nous dit qu'Agricola était grand Philosophe, qu'il savait le grec, le latin, l'hébreu, & était grand Musicien. Erasme en fait un éloge pompeux, & ne met personne au-dessus de lui.

Agricola se soucioit fort peu de la gloire, & ne publiait rien de ses ouvrages, quoiqu'ils fussent en grand nombre.

Le Cardinal Bembo le regardait comme le meilleur de son siecle; & Paul Jove dit expressément, qu'Agricola faisait honte aux Juifs pour l'Hébreu, aux Athéniens & aux Romains pour le Grec & pour le Latin. Il était né en 1442, à Bastlon, petit bourg de Frise, près Groningue, & mourut à la fleur de son âge à Heidelberg, en 1485.

Melchior Adam, dit qu'Agricola avait la cadence de *Lactance*, la douceur & la rondeur de *Pline*, les lumieres & le brillant de *Seneque*, l'abon-

dance & la variété de *Ciceron*, la ſubtilité & les pointes de *Quintilien*, la véhémence & les biais de *S. Cyprien.*

Aiiguino Bresciano *ſeu illuminato.* On a de lui *Muſica. Venet.* 1562, & *il Teſauro illuminato di canto figurato, Venet.* 1581.

Algarotti (le Comte François), Vénitien, Ecrivain célebre par la fineſſe de ſon goût, & par la variété de ſes connaiſſances agréables. Il fut aimé & honoré par le Roi de Pruſſe pendant ſa vie; & après ſa mort il lui fit ériger un très beau monument à Piſe, où il mourut en 1765. On a de lui, parmi pluſieurs ouvrages poétiques & philoſophiques, un Eſſai ſur l'opéra, rempli de réflexions excellentes.

Aloysius Palestrina (Jean-Pierre), fameux Muſicien, vivait vers le tems du Concile de Trente (en 1550), & a compoſé un excellent ouvrage ſur la Muſique. Voici ſon épithaphe :

Johannes Petrus Aloyſius Preneſtinus
Muſicæ Princeps.

André, de Modène, Religieux Récollet. *Canto harmonico, o Canto fermo*, à Modene, 1690.

Angleria (le Pere Camille), de Crémone. *Regole del Contrappunto. Milano*, 1622.

Angeli (le Pere François-Marie), Cordelier. *Sommario del Contrappunto.* 1691.

Artuzi (le Pere Jean-Marie), de Bologne. *Delle imperfezioni della moderna Muſica. Venezia*, 1600. *Conſiderazioni Muſicali. Venezia*, 16... *Arte del Contrappunto. Venezia*, 1589.

Augustin (Aurele) (S. Auguſtin), né à Tagaſte en Numidie, fils de Patricius & de Monique. Il naquit le treize Novembre de l'an 355: en 371, il vint à Carthage faire ſes études, & y adopta les opinions des Manichéens. Il enſeigna la rhétorique à Rome l'an 383. Il ſe fit baptiſer

en 388, & revint en Afrique en 389. Les Vandales ayant assiégé Hippone dont il était Evêque, il mourut dans les horreurs du siége, âgé de 79 ans, l'année 430. On a de lui un ouvrage sur la Musique, divisé en cinq livres ou parties.

Dans le Chapitre quatre de son premier livre, parmi les questions qu'il fait aux Disciples, on trouve ce qui suit.

« *Le Maître.* Dites-moi, je vous prie, ne vous paraît-il pas que ceux qui » ne chantent que par routine, quoiqu'avec justesse, ressemblent au rossi- » gnol, parceque, si on les interroge sur les proportions des sons, ils sont » muets ?

» *Le Disciple.* J'en conviens.

» *Le Maître.* (*Nonne pecoribus comparandi sunt?*) Ne peut-on pas aussi les » comparer à des animaux ?

» *Le Disciple.* Je le pense ».

Barbaro (Daniel), Vénitien, Auteur célebre de plusieurs ouvrages estimés sur la poésie & sur la littérature ancienne : il était Patriarche d'Aquilée. On a de lui un traité manuscrit sur la Musique en Italien.

Bardi (Jean), Comte del Vernio, Florentin, un des Restaurateurs de la Musique dramatique vers la fin du seizieme siecle. Antoine-François Doni dit qu'il a laissé quelques petits Traités sur la Musique. On ne sait pas s'ils sont imprimés.

Bartholomei (Jérôme). *Dramini Musicali morali firenze*, 1656.

Bartoli (le Pere Daniel), Jésuite, de Ferrare, né en 1608, & mort à Rome en 1684, Auteur célebre d'un grand nombre d'ouvrages historiques, moraux & philologiques. On a de lui un traité intitulé : *Del Suono e de Tremori Armonici. Roma*, 1679.

Beccatelli (Jean-François), Florentin, Maître de chapelle de la ville de Prato, a donné : *Lettera critico-musica sopra due difficoltà nella facoltà di Musica.* On trouve cette piece dans le Supplément du Journal des Savans d'Italie, tome III, à Venise, 1726. *Spiegazione sopra la stessa Lettera.*

Documenti e Regole per imparare à ſuonare il baſſo continuo. Spoſizione delle Muſiche dottrine degli Antichi grechi e latini. Diviſion del monocordo ſecondo Pitagora, e Tolomeo nei generi diatonico, cromatico & enarmonico. Ce ſont des manuſcrits eſtimés.

Bede, Prêtre Anglais, l'un des plus ſavans hommes de ſon tems, naquit en 673. Il était doux, humble, & grand obſervateur de la diſcipline eccléſiaſtique. Il mourut en 735, à ſoixante-deux ans. On a de lui pluſieurs écrits ſur la Muſique.

Dans ſa *Muſica pratica* on trouve ce qui ſuit:

Qui canit quod non ſapit definitur beſtia;

D'où vient ces vers.

Beſtia, non cantor, qui non canit arte ſed uſu.
Non verum cantorem facit ars, ſed documentum.

Beldemandis (Proſdocimus de), Padouan, un des plus anciens Maîtres de la Muſique théorique au commencement de la renaiſſance des arts. Il eſt bon de connaître les titres de ſes ouvrages, qu'on conſerve manuſcrits dans pluſieurs bibliotheques. *Compendium tractatus practicæ Cantus menſurabilis*, 1408. *Opuſculum contra theoricam partem, ſive ſpeculativam Huidarii Marchetti Patavini*, 1410. *Cantus menſurabilis ad modum Italicorum*, 1412. *Tractatus Muſicæ planæ in gratiam Magiſtri Antonii de Pontevico Briſciani*, 1412. *De Contrapuncto*, 1412.

Berardi (Dom Ange), de Ste Agathe, Chanoine de Viterbe. *Ragionamenti Muſicali, Bologna*, 1681. *Documenti Armonici, Bologna*, 1687. *Miſcellanea Muſicale, Bologna*, 1689. *Arcani Muſicali dialogo, Bologna*, 1690. *Il Perche Muſicale, Bologna*, 1693.

Bernardi (Etienne), Maître de chapelle de la cathédrale & de l'Académie Philarmonique, à Vérone. *Porta Muſicale, Verona*, 1615.

Bessoni (Jacques). *Il Teatro de gl'inſtrumenti & machine di Jacobo Beſſoni Mathematico in Lione*, 1582, *in-fol.*

Biffi (le Pere Gilles Marie), Religieux Cordelier. *Regole per il Contrappunto.*

Blancan (Joseph), Jésuite, né à Bologne, a expliqué les proportions harmoniques d'Aristote, Précepteur d'Alexandre. Il mourut à Parme en 1624. Son ouvrage est intitulé : *Aristotelis loca mathematica explicata, Bononiæ*, 1615.

Bocci (François), Florentin. *Discours sur la Musique*, à Florence, en 1581.

Boece. On peut lire l'article qui le regarde, tome 3, pag. 154.

Kirker a dit de lui : *Omnibus merito palmam eripuisse videtur Boëtius : nam singula veterum Musicorum præcepta tam subtiliter volvit, obscura tam clare elucidat, defectuosa supplet tam dextere ; ita se perfectè in doctissimo opere gerit, ut nihil eum veteris Musicæ latuisse demonstret, priorum inventa innumeris à se inventis cumulando, veterum Musicam non descripsisse tantum, sed & instaurasse videatur, ut proinde quidquid in aliis sparsum, in Boëtio collectum, auctum, atque exquisitissimo studio digestum spectetur.*

Musurg. unio. t. 1. l. 7. part. 1.

« Boece a enlevé la palme aux Ecrivains de tous les siecles. Il a développé les préceptes des anciens Musiciens avec tant de sagacité ; il a jetté tant de clarté dans les passages les plus obscurs de leurs écrits ; il a suppléé avec tant d'adresse aux principes défectueux qu'ils y établissent ; il a donné à son ouvrage une ordonnance si parfaite, qu'on ne peut pas douter qu'il n'ait connu à fonds la Musique des Anciens. Il a joint aux regles déja établies d'autres regles admirables, tirées de son propre génie, de maniere qu'il ne paraît pas seulement avoir écrit sur la Musique des Anciens, mais qu'on croirait qu'il en est lui-même l'instituteur. Enfin on trouve rassemblés avec un goût & une méthode exquise, dans l'ouvrage de Boece, tous les principes & les préceptes qui sont épars dans les différens Auteurs qui ont écrit sur cette matiere. »

Bonanni (le Pere Philippe). *Gabinetto harmonico pieno d'istromenti sonori, Roma*, 1722. Recueil curieux, mais peu sûr.

Bonaventure (le Pere), de Brescia, Religieux Cordelier. *Brevis collectio artis Musicæ, quæ dicitur Venturina.* Mss. 1489. *Breviloquium Musicale*, imprimé à Venise en 1511. *Regula Musice plane.* In Venetia, 1545.

Bonini (Pierre-Marie), Florentin. *Acutissimæ observationes nobilissimarum disciplinarum omnium Musices. Florentiæ*, 1520.

Bononcini (Jean-Marie), Modenois. Voyez-le parmi les Compositeurs Italiens de Musique vocale.

Il a fait un bon livre intitulé: *il Musico pratico*, imprimé à Bologne en 1673.

Il prétend dans cet ouvrage qu'il a fait un canon à deux mille cinq cent quatre-vingt-dix voix; mais voyant qu'il serait difficile de trouver assez de Musiciens pour l'exécuter, il l'a réduit à huit voix. Il y a au commencement de son livre un canon en son honneur, composé par le Pere Augustin *Bendinelli*, Chanoine régulier. Ce canon est très-célebre.

Bontempi (Jean-André), né à Perouse, Maître de chapelle de l'Electeur de Saxe, est Auteur d'une histoire de la Musique depuis Jubal (avant le déluge) jusqu'à nos jours. Suivant le traité de cet Ecrivain, c'est Jubal qui a inventé la Musique, & Mercure qui l'a rétablie. Bontempi florissait vers 1650.

Bottrigari (Hercule), Chevalier, de Bologne, grand amateur & bon connaisseur, a écrit sur les Beaux-Arts. Apostolo Zeno possédait une médaille qu'on avait frappée en son honneur. D'un côté il y avait sa tête, ayant le collier de l'ordre de Latran au col, avec cette inscription: *Hercules Butrigarius sacr. later. au. mil aur.* & de l'autre côté, une sphere, un melon (qui était la figure d'un instrument de Musique inventé par lui, une équerre, un compas & une palette, avec ces mots: *nec has quæsisse satis.* On a de lui *il Patrizio, ovvero de Tetracordi Armonici di Aristosseno.* Bologna, 1593. *Il Melone, discorsi armonici*, 1602, & plusieurs petits ouvrages polémiques sur la Musique.

Bouillaud (Ismaël), né à Loudun en 1605, mort à Paris en 1694, a traduit du grec en latin l'ouvrage de *Theon de Smyrne*, intitulé: *Theonis Smyrnæi Platonici, eorum quæ in Mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio. Ex versione Bullialdi*, Paris, 1644, avec des notes de Bouillaud.

Dans tout le cours de l'ouvrage on lit au haut des pages: *Mathematica Theonis.*

Burtius (Nicolaus), de Parme. *Musices opusculum cum defensione Guidonis Aretini contra quemdam Hispanum veritatis prævaricatorem.* Bononiæ, 1487. Le Prévaricateur était Barthélemy Ramo de Pareja, Espagnol, qui avait trouvé dans la méthode de Gui Aretin de la confusion & de l'inutilité.

Canobio (Alexandre); dans les bibliotheques de Haym & de Fontanini on trouve des morceaux de cet Auteur sur la Musique.

Cardan (Jérôme), Médecin, & de l'Académie de Bologne, mourut à Rome en 1576, âgé de 75 ans. On a de lui sur la Musique *Præcepta canendi.*

Caroso (Marc-Fabrice). *Il Ballarino di M. Fabritio Caroso dà Sermoneta, diviso in due Trattati. In Venezia*, 1581, *in-quarto.*

Casali (Louis), Modenois. *Grandezze e meraviglie della Musica. Modena*, 1629.

Cerreto (Scipion), Napolitain. *Della pratica Musicale vocale e instrumentale. Napoli*, 1601.

Cerone (Dom Pierre), de Bergame. *Regole per il canto fermo. Napoli*, 1609. On trouve de lui un ouvrage en Espagnol: *El Melopeo, y Maestro, tractado de Musica teorica y pratica. Napoleo*, 1613.

Cinciarino (le Pere Pierre). *Introduttorio abbreviato di Musica piana e canto fermo. Venezia*, 1755.

Coferati (Dom Mathieu), Florentin, Chanteur habile. *Regole del canto corale. Firenze*, 1682.

Colonna (Fabius), Napolitain, célebre Littérateur, qui florissait au seizieme siecle. Il était de l'illustre Académie des *Lincei*, établie à Rome, qui rendit de grands services à la république des lettres dans le peu de tems qu'elle dura. Colonna inventa un instrument de Musique, qu'il appela *Sambuca Lyncea*, du nom de l'Académie, composé de cinq cent cordes inégales, & le ton de chacune divisé en quatre parties, selon la méthode d'Aristoxene, pour embrasser les trois genres diatonique, chromatique & enharmonique. Il publia son invention dans l'ouvrage intitulé pareillement *Sambuca Lyncea*, imprimé à Naples en 1618. Quelqu'édition postérieure porte aussi le titre : *dell' instromento Musico perfetto.*

Crivellati (César). *Discorsi Musicali. In Viterbo*, 1624.

Dentice (Louis), Gentilhomme Napolitain, Auteur de deux dialogues sur la Musique, à Rome, 1553.

Descartes (René), grand Philosophe & génie sublime. Sa célébrité nous dispense de donner des détails sur sa vie & ses œuvres. Il porta l'activité de son génie créateur jusques dans la Musique, & nous a laissé *Compendium Musicæ, Amstelodami*, 1656. Cet ouvrage a eu le sort commun aux autres ouvrages de ce grand homme. Il a contribué à lui attirer l'admiration de l'univers, sans que l'art ou la science y ait rien gagné. Voyez son article parmi les Auteurs Français.

Dionigi (Dom Marc), de Poli. *Primi Tuoni, introduzione & canto, Parma*, 1648.

Doni (Jean-Baptiste), Auteur d'un ouvrage intitulé : *Compendio del trattato dei generi e modi della Musica, con un discorso sopra la perfezion de Concenti. Roma*, 1635. Cet Ecrivain est comblé d'éloges par Rheinesius, Gassendi, Pierre de la Vallée & autres. Apostolo Zeno, dans ses notes savantes, insérées dans la bibliotheque de Fontanini, s'exprime ainsi à son sujet. « On aurait dû espérer que les ouvrages de Doni auraient mis la

» derniere main au syftême Musical, puisqu'il réunissait en lui une vaste » érudition, de profondes connaissances dans la langue greque, dans les » mathématiques, dans la théorie de la Musique, dans la poésie & l'his- » toire, avec la facilité de pouvoir fouiller dans de précieux cabinets rem- » plis de rares manuscrits, &c. »

Il inventa un instrument qu'il appele *Lira Barberina* ou *Amphichordum*; dont il donne la description & dont il explique l'usage.

Tous ses ouvrages ont été publiés en un recueil par M. Gori, avec le titre suivant : *Joannis-Baptistæ Doni Florentini opera, pleraque nondum edita, ad veterem Musicam illustrandam pertinentia, in lucem prodit Antonius-Franciscus Gorius. Florentiæ*, 1663.

Euler (Léonard), très fameux Géometre moderne, a donné sur la Musique plusieurs ouvrages, dont le plus célebre est intitulé : *Tentamen novæ theoriæ Musicæ, ex certissimis harmoniæ principiis dilucide expositæ. Petropoli*, 1739.

L'Auteur, dans cet ouvrage, a suivi les proportions que *Zarlin* s'est efforcé d'établir dans ses *Institutions*. Nous en avons fait usage dans notre troisieme livre, comme étant généralement adoptées par les meilleurs écrivains, tels que *Descartes*, *Rameau*, *Tartini*, &c. Cependant nous n'ignorions pas que plusieurs de ces proportions sont factices, & contre tout principe d'harmonie, comme cela est démontré dans le mémoire sur la Musique des Anciens, par M. l'*Abbé Roussier*. Quoique nous fussions convaincus des vérités exposées dans ce mémoire, nous avons préféré de suivre dans notre ouvrage les idées reçues à cet égard, pour nous dispenser d'entrer dans les discussions & les preuves qui auraient dû nécessairement accompagner la doctrine contraire à celle de ces grands hommes. Il paraîtra toujours bien étonnant que des génies sublimes, tels que ceux que nous venons de nommer, se soient contentés de copier aveuglément Zarlin, sans le moindre doute que cet Auteur eût pu se tromper.

Eximeno (Don Antoine), Espagnol, demeurant à Rome depuis plusieurs années, Auteur d'un ouvrage, qui a pour titre : *Dell' origine e delle Regole della Musica, Co la Storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. 1774, gros volume in-4°. Nous n'avons pas cru devoir nous

étendre fur cet ouvrage, qui, parmi de très bonnes obfervations fur divers objets relatifs à la Mufique, nous a paru pécher précifément contre les principes, en ce que l'Auteur prend le clavecin pour bafe des intonations muficales, & en conféquence fronde les proportions fixées aux divers intervalles. Il eft aifé de voir qu'un pareil ouvrage ne mérite ni une notice plus détaillée, ni une réfutation férieufe.

Faber (Jacques Lefevre), né à Etaples, dans le Boulonnais, & Docteur de Sorbonne. Sur la fin de fa vie, on le foupçonna de s'être attaché aux opinions de Calvin. Marguerite de Valois le protégea toujours. Il a compofé un livre fur les élémens de la Mufique. (*Mufica libris quatuor demonftrata*) fous le titre de *Jacobi Fabri Stapulenfis Elementa muficalia, ad clariffimum virum Nicolaum de Haqueville*, &c. Paris, 1552. C'eft le même que Zarlin, dans fes ouvrages, appelle *il Stapulenfe.*

Faber (Grégoire). *Mufices pratica Erotematum, lib. 2, auctore M. Gregorio Fabro Luczenfi, in Academia Tubingenfi Mufices Profeffore ordinario. Bafil.* 1552, *in-8°*, 230 pages.

Fabritii (Dom Pierre), Florentin. *Regole generali di canto-fermo*, imprimé à Rome en 1678.

Fabrus (Henricus). *Compendiolum Muficæ. Norimbergæ*, 1594.

Finckius (Hermannus), de Berne. *Practica Mufica, exempla variorum fignorum, proportionum, & Canonum, judicium de Tonis*, &c. *Wittembergæ*, 1556.

Finé (Oronce), né à Briançon en 1494, & mort en 1555, Profeffeur au College Royal fous François I, a donné un ouvrage fur la Mufique.

Fogliani (Louis). *Mufica Theorica Ludovici Foliani Mutinenfis, docte fimul ac dilucide pertractata : in quâ quam plures de harmonicis intervallis non prius tentatæ continentur fpeculationes. Venetiis*, 1529, *in-fol.* XLIII. *p.* Les pages ne font marquées qu'au recto.

Freschi (Jean). *Rerum Muficalium opufculum. Argentorati*, 1535

De Bure, dans sa Bibliographie instructive, dit, que c'est un livre fort ingénieux.

Fux (Jean-Joseph), de la Styrie, Auteur de la plus grande réputation. *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem Musicæ. Viennæ*, 1725. Cet ouvrage a été traduit en Italien, & imprimé à *Carpi* en 1761.

Gaffurio (Franchino). Dès le quinzieme siecle, on songea en Italie, à fonder des Ecoles publiques de Musique. Louis Sforza, Duc de Milan, fut le premier qui en donna l'exemple; & Franquin Gaffurio en fut le premier Professeur dans cette capitale. Dans l'histoire de la Typographie Milanaise, composée par Sassi, on trouve la vie de ce Professeur célebre, dont nous allons donner l'abrégé. Franquin naquit à Lodi en 1451; après avoir appris la Musique, il alla l'enseigner pendant deux ans à Mantoue, où son pere servait dans les troupes du Duc Louis de Gonzague. Le Seigneur Posper Adorno, Génois, le retint à Gênes pendant un an. Il se transporta à Naples, où il se perfectionna, moyennant des conférences & des disputes avec les maîtres de l'art. Mais la peste qui survint dans le royaume & les incursions des Turcs le contraignirent à partir. L'Evêque de Lodi, Charles Pallavicino, le fixa au service de son Eglise, & lui donna les enfans de chœur à instruire dans le chant. Après trois ans, il fut appellé à Milan en 1484. Elu chef des chanteurs & professeurs de Musique, il demeura plusieurs années dans cette ville; il y publia ses œuvres, & fit traduire en latin les ouvrages des anciens Grecs sur la Musique. On a de lui : *Theoricum opus harmonicæ disciplinæ, Neapoli*, 1480. *Practica Musicæ utriusque cantus, Mediolani*, 1496. *Angelicum ac divinum opus Musicæ materna lingua scriptum, Mediolani*, 1508. *De Harmonia Musicorum instrumentorum, Mediolani*, 1518. Jean Spatario, Musicien Boulonnais, attaqua fortement ce dernier ouvrage; mais Gaffurio & ses partisans lui répondirent sur le même ton. On convient que Gaffurio était doué d'un savoir profond & d'une vaste érudition : il a même un mérite assez rare; celui du style latin, qui est beaucoup plus soigné & plus pur que celui dont la plupart des livres de cette nature ont été écrits. On ne sera pas fâché de voir ici un échantillon de sa latinité dans l'épigramme qu'il fit contre son Antagoniste *Spatario*, qui avait autrefois exercé le métier de faiseur de fourreaux d'épée.

« *Qui Gladios quondam Corio veſtibat & enſes,*
» *Pelleret ut vili ſordidus arte famem :*
» *Muſicolas audet rabido nunc carpere morſu,*
» *Proh pudor! & noſtro detrahit ingenio.*
» *Phœbe, diù tantumne ſcelus patieris inultum?*
» *Nec ſœvus tanti criminis ultor eris?*

Phœbus répond :

» *Non impune feret : ſed, qualis Marſya victus;*
» *Pelle tegat gladios perfidus ille ſua.*

Franquin Gaffurio mourut après 1520. il était fort inſtruit ſur la Muſique des Anciens, & ſur la méthode alors nouvelle de Gui d'Arezzo, ſur-tout ſur le Contrepoint,

Galilée (Vincent), noble Florentin, pere du célebre Galilée Galilei. Il eut des démêlés littéraires avec Zarlin ſur la Muſique. On a de lui : *Fronimo, ſopra l'arte del ben intavolare la Muſica. Vinegia* 1584. *Dialogo della Muſica antica e moderna. Fiorenza*, 1581. *Diſcorſo intorno all'opere del Zarlino. Fiorenza*, 1589. Dans ſon Dialogue, ouvrage rempli de recherches, Galilée expoſe le ſyſtême des Grecs, d'après l'idée monſtrueuſe qu'on peut s'en former & qu'on s'en forme encore aujourd'hui, en réuniſſant en un ſeul corps de doctrine les diverſes opinions que l'on trouve dans les Auteurs Grecs, ou dans ceux qui ont écrit d'après eux ſur cette matiere. Il réfute quelquefois Zarlin dans cet ouvrage & releve pluſieurs bévues échappées à cet Auteur. Mais comme le principe, ſur lequel était fondé le ſyſtême des Grecs, & par conſéquent le nôtre, lui était auſſi inconnu qu'à Zarlin, il ne lui arrive pas toujours d'avoir raiſon contre lui. Ce n'eſt le plus ſouvent qu'une erreur ou une abſurdité qu'il oppoſe à une autre, ou tout au moins une fauſſe opinion contre une opinion plus fauſſe encore, plus inſoutenable. Zarlin, par exemple, a prétendu que le genre diatonique que chantent naturellement les hommes, n'eſt autre choſe que le diatonique ſynton de Ptolémée. Or Galilée ſoutient que notre ſyſtême diatonique eſt un mélange du *diatonique incité* d'Ariſtoxene, de l'ancien diatonique & du *ſynton* ou incité de Ptolémée. Le vrai eſt, que

ni Zarlin, ni Galilée ne savent ce qu'ils disent, parceque les principes de la Musique ne se prennent pas sur les instrumens tempérés, ni sur l'opinion d'Aristoxene ou de Ptolémée, mais sur l'intonation qui résulte d'une somme de quintes, qui, par leur combinaison, les divers rapprochemens qu'on en peut faire au moyen de leurs octaves, donnent & le système diatonique & le chromatique, & toutes les intonations légitimes dont on peut faire usage dans la Musique.

Son fils Galilée Galilei, si célebre, & qui méritait tant de l'être, était aussi grand Musicien, & jouait très bien de plusieurs instrumens. Il était né en 1564, & mourut à Florence en 1642. Il publia en 1632 son fameux Dialogue sur les systêmes de Ptolémée & de Copernic, dans lequel il entreprit de prouver que le soleil était véritablement immobile, & que c'était la terre qui tournait autour de lui.

L'Inquisition de Rome le contraignit, par un décret du 21 Juin 1633, d'abjurer son systême. Ce décret, signé par trois Cardinaux, est un monument curieux du despotime de l'ignorance & de l'aveuglement des préjugés.

« Dire que le soleil est au centre, & absolument immobile & sans » mouvement local, est une proposition absurde & fausse en bonne phi- » losophie, & même hérétique, en tant qu'elle est expressément contraire » à la sainte Écriture. Dire que la terre n'est pas placée au centre du » monde ni immobile, mais qu'elle se meut d'un mouvement même » journalier, est aussi une proposition absurde & fausse en bonne philo- » sophie, & considérée théologiquement, elle est au moins erronée dans » la foi ».

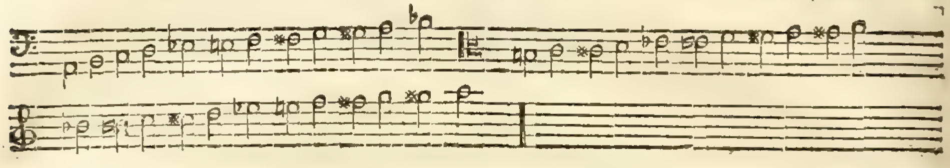
Voici son abjuration, digne de ceux qui la lui dicterent.

« Moi Galilée, en la soixante-dixieme année de mon âge, constitué » personnellement en justice, étant à genoux, & ayant devant les yeux » les saints Évangiles, que je touche de mes propres mains, d'un cœur » & d'une foi sincere, j'abjure, je maudis & je déteste les absurdités, » erreurs & hérésies, &c. »

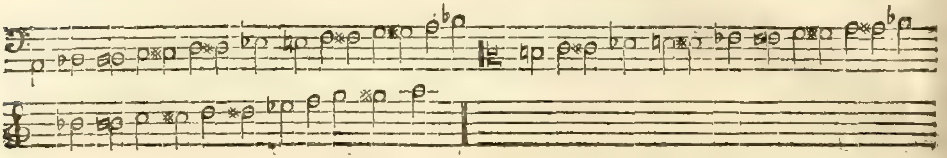
Est-il possible qu'en même tems que le Cardinal de Richelieu honorait la France, ses confreres déshonorassent ainsi l'Italie!

Vincent Galilée parle de deux instrumens grecs antiques, le *Simi.* & l'*Épigone.*

Le *Simico* était un instrument du genre de l'*Épinette*, & monté de trente-cinq cordes selon Galilée. Voici son étendue.



L'Épigone avait quarante cordes, qui étaient montées de cette maniere.



Cette maniere de monter l'Épigone prouve que les Grecs ne confondaient pas le *re b* avec l'*ut* ✕.

Gasparini (François), de Luques, fameux Compositeur de Musique, a écrit un petit traité intitulé : *l'Armonico pratico al Cembalo. Venezia*, 1708, qui est fort estimé, & dont il y a eu une quatrieme édition en 1754 ; ce qui prouve que l'harmonie fait bien peu de progrès en Italie, cet Auteur n'en étant pas même encore à la regle de l'octave.

Gassendi (Pierre), Chanoine & Prévôt de l'église cathédrale de Digne, Professeur Royal de Mathématiques à Paris, a été un des plus illustres savans de la France. Il naquit en 1592, à Chantersier, bourg de Provence, dans le baillage de Digne. Ses parens étaient pauvres; mais il reçut d'eux un esprit qui fit sa noblesse & sa gloire. Il était ami de tous les grands hommes de son siecle, mais sur-tout du Cardinal de Richelieu & de Habert de Montmort, Maître des Requêtes, chez qui il mourut en 1655, & fut enterré à Saint-Nicolas des Champs, dans la Chapelle de MM. de Montmort, où l'on peut lire son épitaphe.

Il fut fait Professeur Royal en 1645.

On

On a de lui un excellent traité de Musique : *Manuductio ad Theoriam Musices, Lugduni*, 1658.

Gerson (Jean), ainsi nommé d'un village près Rhetel, où il naquit en 1363. Son nom de famille était *Charlier*. Il a écrit sur la Musique, à plusieurs parties, qui était déja en usage de son tems. On trouve dans ses ouvrages la description d'une infinité d'instrumens tant anciens que modernes. Il a composé aussi un fort beau poëme en vers, intitulé : *De laude Musicæ*. Il mourut en 1429, âgé de soixante-six ans.

Glarean (Henri Lorit dit), né à Glaris en Suisse, en 1488, tenta inutilement d'introduire des nouveautés dans le système musical. Son principal ouvrage est intitulé : *Dodecachordon*. Il y en a une édition, faite à Bâle en 1547, avec les commentaires d'Hercule Bottrigari.

On a aussi de lui : *De Musices divisione ac definitione, Basil.* 1594.

Il a donné en 1570 une édition de Boëce; & dans le Traité de Musique, il a ajouté quelques exemples pour le rendre plus intelligible. Il mourut en 1563.

Gogavin (Antoine de Grave), laborieux Ecrivain, qui, à l'insinuation du célebre Zarlin, publia le corps des anciens Auteurs sur la Musique, imprimé à Venise en 1562. Sa compilation contient les livres d'Aristoxène & de Ptolomée, le fragment d'Aristote avec les commentaires de Porphire, le tout enrichi des notes de Bottrigari.

Gui (ou Widone), d'Arezzo, surnommé *Arétin*, fameux Moine Bénédictin, fondateur de la méthode des principes modernes en Musique. Les Peres Mitarelli & Costadori, auteurs des annales des Camaldules, examinent avec soin ce qui regarde son histoire. On ne saurait rien de lui, disent-ils, s'il ne restait deux de ses lettres, l'une écrite à Michel, Moine de la Pomposa, & l'autre à Teobalde, Evêque d'Arezzo, dans lesquelles il parle de ses aventures & de ses travaux. Ces Peres ne connaissent pas apparemment le manuscrit de Gui, dont nous allons parler.

Il était né à Arezzo en Toscane, & s'appliquait avec Michel à montrer la Musique aux enfans. Il eut à souffrir beaucoup de contrariétés & d'obs-

tacles, que les envieux lui susciterent, & que les ignorans appuyerent, prétextant qu'il se servait de nouveautés blâmables & téméraires.

Mais le bruit des progrès merveilleux que les enfans faisaient à son école, étant parvenu jusqu'au Pape Jean XX, qui regna depuis 1024 jusqu'en 1033, il envoya trois députés au monastere de Gui, pour l'engager à venir à Rome.

Gui obéit, & étonna le Saint-Siege par son mérite & par les preuves qu'il en donna. Il y avait déja quelque tems que, persécuté par son Abbé, il avait dû quitter son monastere. Charmé d'une si belle occasion, il s'établit à Rome, enseigna sa méthode dans plusieurs Eglises, & acquit bientôt la plus grande réputation.

Ayant un jour rencontré à Rome l'Abbé de son couvent, son ancien ennemi, ils se raccommoderent ensemble, & il le suivit bientôt dans son monastere, où il passa probablement les dernieres années de sa vie.

Nous ne connaissons d'œuvres imprimées de lui, que les deux lettres dont nous avons fait mention, & que l'on trouve dans le trésor des anecdotes du Pere Bernard Pez.

L'ouvrage où il développe son nouveau systême, est intitulé *le Micrologue.* On le trouve manuscrit dans plusieurs bibliotheques.

Nous en connaissons un exemplaire à la bibliotheque Ambroisienne à Milan, un autre chez les Chanoines de Pistoïa, & un troisieme, à la Laurentiane de Florence.

Cet ouvrage est en deux livres : le premier en prose, le second en vers ïambiques.

L'Abbé *Quadrio*, l'Abbé *Brossard*, le Comte *Mazzuchelli*, l'Abbé *Tiraboschi*, le Pere *Martini*, & plusieurs autres Écrivains en ont fait des extraits. Il paraît par leurs différens rapports, & par les lettres de Gui, qu'au moyen de cette nouvelle méthode, on apprenait dans un an ce qu'avant lui on apprenait à peine en dix. Le manuscrit le plus complet de ce fameux ouvrage appartient à l'abbaye de *Saint-Evroult*, en Normandie (diocese de Lisieux). On dit qu'il lui fut donné par un Abbé de cette abbaye, nommé *Serlon*, qui fut fait Evêque de Séez en 1091. Serlon ayant été contraint de se retirer à cause des outrages que lui faisait *Robert*, *Comte de Bellesme*, il passa en Italie, où, pendant le séjour qu'il y fit, son mérite & son érudition lui acquirent aisément l'amitié des gens de lettres, ce qui lui donna le

moyen de faire écrire, & d'envoyer, ce manuſcrit à ſes Religieux, pour leſquels il eut des ſoins & une bonté de pere juſqu'à la fin de ſa vie.

Ce qui rend ce manuſcrit plus précieux, c'eſt qu'on y trouve les traités que Gui dit avoir compoſés; ſavoir : les *Regles claires* dans ſon *micrologue*, dans les deux prologues (ou préfaces) de ſon *Antiphonaire*, l'un en *rythme* (ou vers), l'autre en *proſe*, dans ſon *Epilogue* (a) *des formules des modes*, dans les *formules* des mêmes modes, & dans une eſpece *d'Epilogue rythmique*, qui eſt à la ſuite de ces formules, *Ars humana inſtruit loquelas*, &c. L'*antiphonaire* eſt contenu dans le même manuſcrit, & y eſt noté avec des lignes vertes & rouges, ſuivant ſa nouvelle méthode.

La bonté de ce manuſcrit ſe reconnaît par les citations des paſſages dont les anciens Auteurs ſe ſont ſervis, qui s'y trouvent tous; ainſi que par les omiſſions & par quelques autres fautes d'un manuſcrit dont le Cardinal *Baronius* a extrait l'épître dédicatoire du *Micrologue* de Gui, adreſſée à *Théobalde*, Evêque d'Arezzo, & inſérée dans le deuxieme tome, en l'année 1022. Le manuſcrit de Saint-Evroult eſt exempt de ces fautes, quoiqu'il y en ait pluſieurs du copiſte.

Nous allons rapporter la table des titres ou chapitres du *Micrologue*, qui ſe trouve à la ſuite de l'épître dédicatoire, dans le manuſcrit de Saint-Evroult.

TABLE.

1. *Quid faciat qui ſe ad Muſicæ Diſciplinam parat.*
2. *Quæ vel quales ſint notæ, vel quot.*
3. *De diſpoſitione earum in monochordo.*
4. *Quod ſex modis ſibi invicem voces jungantur.*
5. *De Diapaſon, & cur ſeptem tantum ſint notæ.*
6. *Item de Diviſionibus, & interpretatione earum.*
7. *De affinitate vocum per quatuor modos.*
8. *De aliis affinitatibus &* b *&* ♮
9. *Item de ſimilitudine vocum, quarum Diapaſon ſola perfecta.*
10. *Item de Modis, & falſi meli agnitione & correptione.*

(a) Il eſt à préſumer que le copiſte s'eſt trompé en écrivant *épilogue*, au lieu de *prologue*.

11. *Quæ vox & quare in cantu obtineat principatum.*
12. *De Divisione quatuor modorum in octo.*
13. *De octo Modorum agnitione, acumine & gravitate.*
14. *Item de Tropis & vi Musicæ.*
15. *De commoda vel componenda modulatione.*
16. *De multiplici varietate sonorum & neumarum.*
17. *Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur.*
18. *De Diaphonia* (accord), *id est organi præcepta.*
19. *Quomodo Musica ex malleorum sonitu inventa sit.*

Il y a à Paris un autre manuscrit d'Arétin, dont l'écriture paraît de quatre à cinq cens ans, lequel a appartenu à la bibliotheque de *Laurens Bochel*, Avocat de Paris : mais il ne contient que deux des traités d'Arétin, le *Micrologue*, & le *Prologue* en prose ; & encore manque-t-il au Micrologue les six derniers chapitres. Du reste, ce qui y est, est aussi correct qu'au manuscrit de Saint-Evroult.

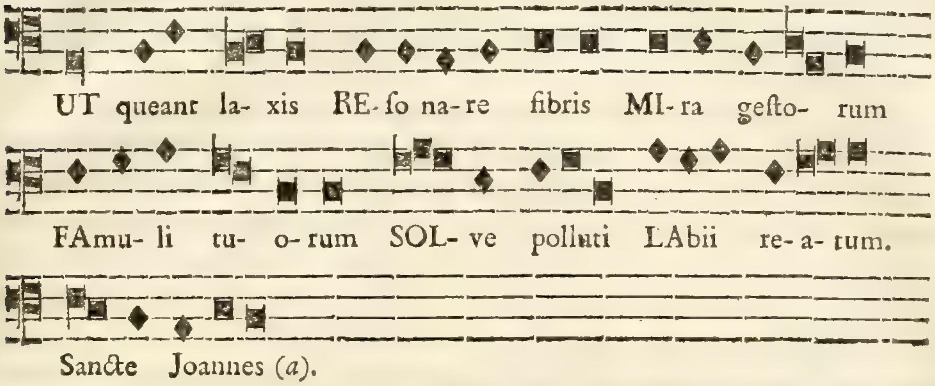
Gassendi croit que Gui fut l'inventeur du contrepoint. Il ne connaissait pour accords que la quarte, la quinte & l'octave ; & M. l'Abbé Roussier a prouvé dans son Mémoire, qu'avec ces trois consonnances seules on ne peut faire du contrepoint. Gui n'entendait par ces mêmes consonances qu'un assemblage agréable de sons, mais ne disait pas qu'avec cet assemblage on pouvait faire du contrepoint. Quelques Auteurs ont prétendu que Gui est l'inventeur de l'épinette & du clavecin ; mais il ne peut avoir imaginé aucuns des instrumens à touches qui exigent un tempérament, puisque les proportions de son monocorde sont les mêmes que celles de Pythagore, qu'elles n'embrassent que le genre diatonique, & ne s'étendent pas au-delà du *si* b.

Vincent Galilée lui dispute l'invention des lignes, & prétend qu'on s'en servait avant lui. Il lui accorde seulement d'avoir placé le premier des notes entre les lignes, tandis qu'avant lui, on ne les plaçait que sur les lignes, & d'avoir inventé les clefs.

Nous avons de *Gui d'Arezzo* un dialogue sur la Musique, auquel Rheinardus a ajouté un traité.

On prétend que *Gui* fut fait Abbé de la Croix-Saint-Leufroy en Normandie ; mais cela ne paraît pas vraisemblable. On a voulu aussi que ce

fût par inspiration que *Gui* ait donné aux six notes de la gamme des noms pris de la premiere syllabe des quatre premiers vers de l'hymne *Ut queant laxis*, &c. Mais il nous apprend ce qui l'y engagea : on voit que, dans l'ancien chant que *Gui* rapporte, le chant monte d'une note à chaque commencement de vers de cette hymne ; ce qui lui a donné l'idée de s'en servir pour la gamme.



Cette gamme ne fournissant que six noms de notes, on fut obligé de se servir de la méthode des *muances* (que nous avons expliquée dans notre Liv. 3, tom. 2, pag. 21) pour suppléer à la septieme note qui n'était point nommée. A la fin du dernier siecle, on donna le nom de *si* à cette septieme note ; & par ce moyen, on abrégea plusieurs regles difficiles & inutiles à se mettre dans la tête.

La gamme fut donc alors composée de cette maniere :

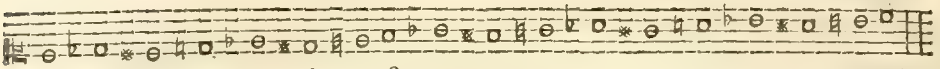
Ut, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Et avec les demi-tons.

Mais on ne s'apperçut pas qu'il était impossible de couper exactement un ton en deux parties égales, que l'*ut* ✻ & le *si* b n'étaient pas la même

(*a*) Le manuscrit de Sens cité par Rousseau n'est pas exact, puisqu'il differe de celui de St. Evroult, d'un extrait duquel nous avons tiré ce chant.

chose, non plus que le *sol* ✱ & le *la* b, &c. & que la gamme était ainsi formée par la nature.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

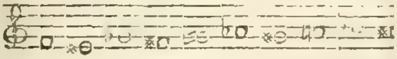
Tel est le véritable système de la nature, qui détruit entiérement notre système enharmonique moderne, qu'il ne faut pas confondre avec l'enharmonique des Grecs.

Nous avons déja vu dans notre cinquieme livre, tome 3, page 194, que Gui d'Arezzo créa un nouveau système de Musique, dont on peut voir les développemens dans son Micrologue. Cet homme célebre est si connu, & les services qu'il a rendus à la Musique si notoires, que nous regarderions comme des soins inutiles ceux que nous prendrions à en faire l'apologie; mais nous avons cru ne pouvoir nous dispenser de relever ici quelques-unes des erreurs qui sont échappées à Rousseau, sur son compte, erreurs d'autant moins pardonnables, que personne ne devait sentir mieux que lui le mérite de ce célebre Bénédictin, puisque personne ne l'avait plus étudié que lui. Lisons quelques phrases de la *Dissertation sur la Musique moderne*, de Rousseau, page 2, imprimée en 1743, & nous y verrons :

« Il n'est pas aisé de savoir précisément en quel état était la Musique, » quand Gui d'Arrezo (*a*) *s'avisa* de supprimer tous les caracteres qu'on » y employait pour leur substituer les notes qui sont aujourd'hui en usage. » Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caracteres étaient » les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimaient cette Musique mer» veilleuse, de laquelle, quoiqu'on en dise, la nôtre *n'approchera jamais* » quant à ses effets; & ce qu'il y a de sûr, c'est que *Gui* rendit un fort » mauvais service à la Musique, & qu'il est fâcheux pour nous qu'il

(*a*) Il est à remarquer que Rousseau à cet endroit ajoute la note suivante; « soit *Gui* » *d'Arezzo*, soit *Jean de Muris*, le nom l'Auteur ne fait rien au système, & je ne » parle du premier que parcequ'il est plus connu ». Comment Rousseau peut-il dire, *soit Gui*, *soit Jean de Muris*? puisque celui-ci n'est venu que trois cens ans après Gui, & que nous avons de la Musique du onzieme siecle notée à-peu-près comme celle d'aujourd'hui.

C'eſt par erreur que la Gamme de
La voici comm



Dœnces entr'eux.

MÉTHODE pour raprocher les fo...
mentaux en Échelles ou Gam...

Les Sons fondamentaux, do...
la progreſſion triple, étant éloig...
de l'autre, de l'intervalle appel...
zieme, qui eſt l'octave de la Qui...
qu'on veut former de ces ...
Echelle ou Gamme, il faut les
cher entr'eux par autant d'octav...
eſt néceſſaire pour en obtenir le...
dres intervalles poſſibles entre...
degré.

C'eſt vers le dernier terme...
progreſſion, qui eſt toujours ...
fort en nombres, qu'il faut él...
autres ſons. Ainſi le dernier ter...
tableau, le 21e, étant
3, 486, 784, 401,
répondant à *fa*♭ & *ſi* ✕, c'eſt ...
nombre qu'il faut raprocher le...
termes, comme on voit dans ...
ſion de l'octave que préſente ...
bleau, où les deux ſons *fa*♭ ...
vers le milieu de la colonne, ſo...
exprimés par leur valeur radical...
que les autres ſons, ſoit ſupérieu...
inférieurs, ne ſont que les dif...
octaves de leurs Radicaux.

RADICAUX.	TERMES.	Différences entre chaque Son.
2,187	8e.	232,906,797.
531,441	13e.	58,597,331.
1	1er.	162,482,080.
129,140,163	18e.	55,621,768.
243	6e.	208,236,344.
59,049	11e.	215,226,912.
14,348,907	16e.	30,521,264.
27	4e.	136,094,527.
...DICAL.	21e.	46,930,833.
6,561	9e.	174,696,064.
1,594,323	14e.	43,932,032.
3	2e.	121,861,560.
387,420,489	19e.	41,716,296.
729	7e.	154,738,688.
177,147	12e.	147,918,784.
43,046,721	17e.	37,081,152.
81	5e.	138,018,176.
19,683	10e.	131,010,688.
4,782,969	15e.	29,961,024.
9	3e.	94,396,170.
1,135,261,467	20e.	31,287,222.
2,187	8e.	

» n'ait pas trouvé en son chemin des Musiciens aussi indociles que ceux » d'aujourd'hui ».

Que d'humeur & que d'injustices dans ce peu de mots! Rousseau pouvait-il ignorer combien la Musique des Anciens était plus difficile à apprendre que la nôtre, malgré les signes multipliés dont nous l'avons surchargée depuis le système de *Gui*, qui était de la plus grande simplicité?

Ne savait-il pas que Platon lui-même assure qu'il faut au moins trois ans aux jeunes gens pour qu'ils puissent *lire* la Musique, non pas comme les gens de l'art, mais comme les gens du monde? Il fallait donc plusieurs années de plus pour parvenir à savoir les régles de la composition & bien entendre le système. Quel est aujourd'hui le jeune homme doué seulement de l'intelligence ordinaire, qui ne pourra réussir à bien lire notre Musique en six mois, lorsqu'il voudra s'en occuper sérieusement? & quel est celui qui dans le terme d'une année n'entendra pas notre système, ainsi que tous les ouvrages qui ont été faits sur la théorie, lorsqu'il aura employé cette année à bien méditer ces différens ouvrages? Il n'est donc pas si *fâcheux pour nous*, que Gui se soit *avisé* de supprimer les caracteres anciens pour leur substituer les notes dont nous nous servons aujourd'hui.

Nous n'entreprendrons point de discuter si notre Musique n'approchera jamais de la *prétendue merveilleuse Musique des Grecs*, nous nous sommes assez expliqué là-dessus dans différens endroits de notre ouvrage; mais nous croyons pouvoir assurer que les Musiciens du onzieme siecle auraient été aussi *indociles* pour adopter la méthode de *Gui*, si elle ne leur eut été démontrée *excellente*, que les Musiciens de nos jours l'ont paru à Rousseau, lorsqu'il a été question d'adopter la sienne, qu'apparament ils ont jugé *mauvaise*.

Le même Auteur ajoute, dans son dictionnaite (*in*-4°, page 328) « que dans la suite (après Gui) on *s'avisa* de poser des points dans les » espaces contenus entre les lignes ». Ce n'est point dans la suite qu'on *s'avisa* de poser des points dans les espaces. *Gui d'Arezzo* s'en est *avisé* en même tems qu'il a imaginé les lignes, comme on peut s'en assurer dans son antiphonaire, conservé à Saint-Evroult en Normandie, & par ce qu'il dit dans le prologue prosaïque de cet antiphonaire, chapitre 1, où on lit entr'autres passages ces mots bien décisifs:

« *Ita igitur disponuntur voces, ut unusquisque sonus.... in uno semper*

» *& suo ordine inveniatur. Quos ordines ut melius possis discernere, spissæ* » *ducuntur lineæ, & quidam ordines in ipsis fiunt lineis : quidam vero* » inter lineas in medio intervallo & spatio linearum. *Quanticumque ergo* » *soni in una linea*, vel in uno sunt spatio *omnes similiter sonant* ».

On trouve aussi dans la dissertation de Rousseau, page 3, que les Grecs étaient plus sages ou plus heureux que nous de n'avoir besoin que de vingt-quatre lettres pour exprimer en même tems leur alphabet, leurs caracteres de Musique & les chiffres de leur arithmétique; mais il n'était pas de bonne foi, ou il était mal instruit, lorsqu'il s'est exprimé ainsi, puisque ces vingt-quatre lettres se varient de telle sorte, qu'Alipius nous a conservé seize cent vingt caracteres de la Musique des Grecs, qu'il fallait avoir dans la tête pour parvenir seulement à la lire, & qu'il s'en faut de plus des trois quarts que nous n'ayons besoin d'autant de signes pour exprimer la nôtre, malgré les avantages incontestables qu'elle a sur l'ancienne, puisque nous sommes parvenus à concilier ensemble un grand nombre de parties, au lieu que les Anciens n'en connaissaient qu'une. Si Rousseau, en écrivant sa dissertation, eut eu sous les yeux, d'un côté, les seize cent vingt signes des Grecs, & d'un autre, ceux de *Gui*, augmentés même de ceux ajoutés depuis, il n'aurait pas perdu son tems à faire semblant d'*imaginer* une méthode *déja trouvée* par le Pere Souhaitty (comme nous le prouverons à l'article de ce Religieux) & à essayer de détruire la gloire indestructible de *Gui d'Arezzo*, dont la méthode, aussi utile qu'ingénieuse, a été goûtée & suivie de toutes les nations civilisées, & qui, selon les apparences,, durera au moins autant de tems que celle des Grecs.

Nous n'entreprendrons point de relever les erreurs dont fourmille cette dissertation, entreprise par Rousseau, bien plutôt pour nuire à *Gui* que pour être utile aux Musiciens.

Hadrianius (Emmanuel), d'Anvers. *Novum Pratum Musicum, Antverpiæ*, 1592.

Haffenreffer (Samuel). *Monochordon Symbolico-Biomanticum obstrusissimam pulsuum doctrinam, ex harmoniis musicis dilucidè, figurisque ocu-lariter demonstrans, de causis & prognosticis indè promulgandis fideliter instruens, & jucundè per medicam praxin resonans; pulsatum per Samuelem Hafferefferum*

Haffenrefferum, Philos. & Medic. Doctorem. Ulmæ, 1540, *in*-8°. 146 pages.

Heyden (Sebaldus). *De Arte canendi. Norimbergæ*, 1540.

Kepler (Jean), célebre Astronome, naquit à Wiel, le 27 Décembre 1571, d'une famille illustre & ancienne.

Tycho-Brahé qui demeurait en Bohême, desira tant de l'avoir auprès de lui, & lui fit tant d'instances, qu'il s'y transporta en 1600. Mais Tycho-Brahé étant mort l'année suivante, Kepler ne put profiter des idées de ce grand homme. Il mourut à Ratisbonne le 15 Novembre 1630, après avoir fait plusieurs découvertes fameuses, & avoir été le précurseur de Descartes, qui le reconnaissait pour son maître en Optique.

Cet habile Astronome a aussi écrit sur la Musique, & son traité *Harmonices Mundi* mérite d'être lu. Il laissa un fils qui fut Professeur de Médecine, & qui mourut à cinquante-six ans, en Bresse, l'an 1663.

Kirker (Athanase), né à Fulde en Franconie en 1598, mourut à Rome en 1680, âgé de quatre-vingt-deux ans, entra de bonne heure dans la Société des Jésuites, & fit de grands progrès dans la Philosophie & les Mathématiques. Après avoir demeuré quelque tems en France, il se fixa à Rome, où il acquit l'estime de tous les savans & celle de la fameuse Reine Christine. Personne ne lui conteste l'invention du porte-voix, qu'il fit exécuter cependant d'après le fameux Cornet d'Alexandre, instrument connu dans l'antiquité. Le Chevalier Morland, Anglais, lui disputa l'honneur de cette découverte; mais le Pere Kirker lui répondit victorieusement. Il retrouva aussi le miroir d'Archimede, au moyen de cinq miroirs dont il réunit les foyers; & depuis, M. de Buffon a renouvellé cette expérience avec succès, en multipliant les miroirs. Le Pere Kirker inventa aussi la Lanterne magique.

Il avait commencé au College Romain un cabinet, connu sous le nom de *Musæum Kirkerianum*, que le Pere Bonanni, son confrere, a fort augmenté. Les ouvrages du Pere Kirker sur la Musique doivent être lus & médités par ceux qui se destinent à étudier cet art. Le meilleur est intitulé: *Musurgia universalis.*

Lago (Dom Jean del), Vénitien. *Breve introduzione di Musica misurata, Venezia*, 1540.

Lampadius, de Lunebourg. *Compendium Musices, tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi, in usum ingenuæ pubis. Ab auctore Lampadio Luneburgensi elaboratum, Bernæ*, 1539, *in-12*.

Lanfranco (Jean-Marie), de Parme. *Scintille di Musica, Brescia*, 1533.

Laurencini, de Rome. *Thezaurus harmonicus*, 1603.

Liberati (Antimo), de Foligno, Chanteur de la chapelle du Pape. *Epitome della Musica*, excellent manuscrit de la bibliotheque Chigi.

Listenius (Nicolaus). *Musica denuo recognita, Norimbergæ*, 1588.

Lorente (André), Espagnol. *El porque de la Musica, Canto plano, Canto de organo, Contrapunto, y Composizion, Alcala*, 1672.

Lossius (Luc), de Lunebourg, a donné *Erotemata Musicæ practicæ*, &c. à Nuremberg, 1563.

Luscinius (Ottomar), de Strasbourg, a donné *Musurgia seu praxis Musicæ, Argentorati*, 1536.

Maffei (Jean-Camille), de Solofra. *Discorso filosofico della voce, e del modo di cantare di Garganta, raccolto da Don Valerio de' Paoli da Limosinans: Napoli*, 1563.

Marchetto, de Padoue. Muratori parle d'un cahier, que l'on garde à la bibliotheque Ambroisienne de Milan, où l'on trouve, premierement, un ouvrage intitulé : *Lucidarium Marchetti de Padua in arte Musicæ planæ*, à la fin duquel on lit : *Inchoatum Cesenæ, perfectumque Veronæ*, 1274. Ensuite un autre traité du même Ecrivain : *Pomerium Marchetti de Padua in arte Musicæ mensuratæ*, qui est divisé en trois livres, & dédié au roi de Naples, Robert.

Marpourg (Fréderic-Guillaume). *Traité de la Fugue & du Contrepoint*, divisé en deux parties, à Berlin 1756. Il a donné aussi une histoire de la Musique en Allemand, imprimée à Berlin en 1759, petit *in*-4°.

Martelius (Elie). *Hortus musicalis novus, Argentorati*, 1615.

Martini (Jean-Baptiste), l'un des plus habiles théoriciens de l'Europe, est un Religieux Cordelier (de ceux qu'on appelle Conventuels ou grands Cordeliers). Son savoir profond, son zele pour les progrès de son art, & ses utiles travaux, lui ont attiré, à juste titre, l'estime des Savans & des Amateurs. Il a donné une histoire de la Musique, en deux gros volumes *in*-4°, imprimés à Bologne en 1757, & un traité du Contrepoint, en 1774, aussi en deux volumes. Ces ouvrages sont remplis d'érudition, de recherches curieuses & d'excellentes choses.

Nous croyons cependant que plusieurs principes avancés par le Pere Martini auraient besoin d'être revus par ce grand homme, & nous allons donner un exemple de ce que nous avançons à ce sujet. Notre projet n'est pas de relever tout ce qui nous a paru susceptible de discussion dans ses ouvrages, nous nous contenterons d'un seul objet que nous croyons important.

Le Pere Martini, prévenu en faveur des proportions factices que suivent les Modernes depuis les écrits de Zarlin, & qui ne sont autre chose que celles du diatonique *synton* de Ptolémée, ne croit pas que les proportions authentiques de l'ancien genre diatonique des Grecs puissent convenir à notre contrepoint, ainsi que le pensent les Auteurs Italiens qui ont écrit d'après Zarlin (c'est-à-dire presque tous). Il convient que cet ancien genre est celui que chantent naturellement les hommes, lorsqu'il ne s'agit pas de notre harmonie, comme cela arrive dans le chant de l'Eglise, où, selon lui, l'oreille est forcée de suivre les intonations dictées par ce genre, & ce qui en est une conséquence, comme cela doit arriver, lorsqu'un homme chante sans aucune sorte d'accompagnement. Mais, que ce même homme, ou bien que celui qui a chanté du plain-chant, vienne à exécuter de la Musique en parties, ce sera alors, au sentiment du Pere Martini, tout une autre intonation, il chantera les proportions de Ptolémée. « Il » y a dans la Musique, dit ce savant, deux sortes de *tempérament*; l'un » ancien, l'autre moderne. L'ancien est une découverte de Ptolémée, qui

» ayant changé en majeur le demi-ton diatonique, auparavant mineur ;
» vint ainsi facilement à bout de tempérer les tierces, les sixtes, &c..
» L'autre tempérament, qui est le moderne, est dû au contrepoint (*Fu*
» *opera del Contrapunto*) ». *Storia*, page 270.

Une réflexion à faire à ce sujet, & qui se présente assez naturellement, c'est qu'en Italie même, & dans toute l'Europe, personne, en apprenant la Musique, n'a jamais étudié deux gammes ; l'une pour chanter seul, l'autre pour chanter en parties, ou avec des accompagnemens, comme cela devrait être, & comme ceux qui enseignent la Musique, l'auraient déja imaginé, si l'idée des Auteurs Italiens, à l'égard de la nécessité du *synton* de Ptolémée pour notre harmonie, avait quelque apparence de vrai, & qu'elle fut conforme à la pratique & à ce qui se passe tous les jours parmi nous. Il n'est donc pas vrai qu'il y ait en Musique deux ou plusieurs sortes de diatonique ; & c'est une assertion qui ne peut se soutenir aux yeux de la raison.

Malgré quelques idées semblables dans les ouvrages du Pere Martini, & les proportions factices de 4 à 5, de 5 à 6, &c. qui en sont la base, le Pere Martini n'en est pas moins le plus grand théoricien de l'Italie, & il le serait peut-être de l'univers, si la France n'en avait pas un à lui opposer, qui aura à jamais le mérite d'avoir découvert le véritable principe & du systême des Grecs, & de tout systême musical fondé sur le sentiment de l'oreille : principe que les Anciens & les Modernes avaient ignoré jusqu'à lui ; mais qui est aussi lumineux, aussi simple qu'il est incontestable, & qui ne peut être méconnu que par ceux qui ne voudront ou ne pourront l'approfondir.

Le Pere Martini vit à Bologne, où sa personne respectable & sa bibliotheque musicale sont deux objets bien intéressans pour les voyageurs.

MEI (Jérôme) a écrit sur la Musique. Dans un de ses ouvrages, il distingue dans la voix deux sortes de *mouvemens*. Celui de la voix parlante, qu'il appelle mouvement continu, & qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait ; & celui de la voix chantante, qui marche par intervalles déterminés, ce qu'il appelle mouvement *diastématique* ou *intervallatif*.

Nous connaissons de lui, *Discorso sopra la Musica antica e moderna*, 1602. Son ouvrage latin, *de Modis Musicis*, qui est très considérable, n'a pas été imprimé.

Meibomius (Marc), de la famille de Meibom, Professeur en médecine, en histoire & en poésie dans l'université d'*Helmstad*, né vers 1620 & mort en 1711, traduisit en latin sept anciens Auteurs Grecs qui ont écrit sur la Musique (*a*). La premiere édition de cet excellent ouvrage fut faite à Amsterdam en 1652.

La Reine Christine l'appella en Suede; & un jour, à la persuasion de Bourdelot, son médecin & son favori, elle l'engagea à chanter un air de la Musique ancienne qu'il avait publiée, tandis que *Naudé* exécuterait des danses greques au son de sa voix; mais ces deux savans s'en acquitterent si mal que les spectateurs éclaterent de rire. Meibomius qui n'avait pas la voix belle, outré de cette aventure, ayant rencontré quelque tems après Bourdelot, lui meurtrit le visage à grands coups de poing.

Cette aventure l'obligea de quitter la Suede. Nous ignorons ce qu'il devint, & où il finit ses jours.

Mengoli (Pierre), habile Professeur de méchanique au college des nobles à Bologne, a fait un grand nombre d'ouvrages estimés. Il vivait encore en 1678. On a de lui une *Musique spéculative*, où l'on trouve de bonnes idées.

Mersenne (Marin) naquit dans le bourg d'Oise au pays du Maine, le 8 Septembre 1588, & fit ses études au college de la Fléche, & sa théologie à Paris sous MM. Duval, Isambert & Gamache, les plus célebres Professeurs qu'il y eut en Sorbonne. Il se fit ensuite Minime de la Place Royale, le 17 Juillet 1611. Il apprit l'hébreu du Pere Jean Bruno, Céléstin. Il composa en latin son ouvrage *de l'Harmonie*, & ensuite le traduisit en français. Ce livre est plein de recherches les plus savantes & les plus étendues, mais sans goût & sans méthode. Il mourut le 1 Septembre 1648.

Il était d'un naturel doux, gai & complaisant. Deux hommes écrivirent contre lui, *Sixtinus Amanza*, Professeur de grammaire à *Franeker en Frize*; mais ayant ensuite connu le Pere Mersenne, il devint son ami. Le second fut Robert *Flud*, Médecin Anglais. Deux Minimes répondirent pour le Pere Mersenne, & sur-tout Gassendi qui réfuta victorieusement les rêveries du Médecin.

(*a*) *Aristoxene*, *Euclide*, *Nicomaque*, *Alypius*, *Gaudence*, le *vieux Bacchius*, *Aristide Quintilien*. On trouve dans le même recueil l'ouvrage de *Martianus Capella*.

Nous avons de ce célebte Ecrivain : *Harmonicorum instrumentorum, lib. IV, Parisiis*, 1676. *Harmonia theoretica, pratica & instrumentalis, lib. IV, Parisiis*, 1644. *Harmonicorum libri XII, in quibus agitur de sonorum natura, causis & effectibus, de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositiene, orbis totius harmonicis instrumentis : Authore Fr. Marino Mersenno, ad Ludovicum Habertum de Montmort, Lutetiæ Parisiorum*, 1648.

Meursius (Jean), né à Utrecht en 1579, alla étudier le droit à Orléans, avec les fils de Barneveld, qu'il accompagna dans leurs voyages. A son retour, il fut nommé Professeur d'histoire à Leyde en 1610, & ensuite Professeur en langue grecque. Christian IV, Roi de Danemarck, le fit Professeur en histoire & en politique, dans l'université de Sora en 1639.

Ce célebre savant a écrit sur la Musique & sur la saltation. Nous avons de lui un Dictionnaire sur les termes de l'art du geste; ce qui prouve combien cet art était jadis considérable, puisqu'il exigeait tant de mots particuliers, qu'on avait pu en composer un dictionnaire. Tous ces mots, aussi bien que l'art lui-même, sont tombés dans l'oubli, & à peine sait-on que l'un & l'autre aient existé.

On a aussi de Meursius une édition, enrichie de notes, des ouvrages sur la Musique d'*Aristoxene*, de *Nicomaque* & d'*Alypius*, imprimée à Lyon en 1616.

Montano (Francisco). *Arte de canto Plano, aument. por* D. Joseph de Torres. Madrid, 1728.

Muris (Maître Jean de), de Normandie. *Practica mensurabilis cantûs, cum expositione Prosdocimi de Beldemandis*, mss. 1404.

On le fait inventeur des notes de Musique, mais nous ne l'en croyons que le compilateur. Le savant Bénédictin, qui a fait en 1673 *la Science & la Pratique du Plain-chant*, parle ainsi à ce sujet, art. 11, p. 120 & 121.

« L'invention de cette variété de figures & de leurs valeurs, est com- » munément attribuée à Jean de Muris, docteur de Paris, qui vivait vers » l'an 1330, ainsi qu'il se voit par un manuscrit de sa Théorie de la » Musique, qui est à la bibliotheque de St. Victor de Paris, & par ce » que Gassendi en a écrit. Néanmoins il est plus vraisemblable qu'il n'en

» a pas tant été l'*auteur*, que le *collecteur* & le *compilateur*, qui le premier » a le plus amplement & le plus méthodiquement laissé par écrit ce qui » se pratiquait de son tems dans la Musique, touchant la valeur des » notes & la perfection ou l'imperfection de leurs tems, ainsi qu'il paraît » par les termes desquels il use en expliquant ces choses dans la théorie de » la Musique, dont l'on en marque plusieurs dans les notes de ce cha- » pitre, pour lesquels il est à propos de savoir que dans la théorie de » la Musique, il ne traite que des proportions qu'ont les sons étant com- » parés les uns aux autres; & que pour cet effet il la divise en *trois* » *parties*. Dans la premiere, il parle des proportions des nombres en » général; dans la seconde, des proportions, des consonances & des » intervalles du chant, & de leur monocorde; dans la troisieme, des » proportions de la durée, ou du tems des mêmes sons, & des signes » ou notes avec lesquels on était alors accoutumé de les marquer..... » De sorte qu'avant le siecle de Jean de Muris, il y avait variété, non » seulement dans les tems & dans la mesure des sons, mais aussi dans » les signes ou les notes qui en marquaient la valeur; & quoiqu'il en » soit des notes de Musique, il est certain que Gui entendait trop bien » la théorie & la pratique du chant, pour omettre un point si important » à la métrique, & qu'il savait avoir été si soigneusement cultivé par » S. Ambroise & par S. Augustin. C'est pourquoi, non seulement il fait » mention expresse de ces chants métriques, mais encore, après avoir » traité des lignes, des notes & des clefs, avec lesquelles les intervalles » doivent être marqués, il témoigne qu'il n'a pas eu moins de soin de » distinguer dans les figures de ses notes, leurs tems & le tems de leurs » cadences, que leurs intervalles ».

Nanino (Belardo), Auteur d'un ouvrage très curieux, intitulé: *les Regles du Contrepoint.*

Nassarre (P. Paul). *Fragmentos musicos repartidos en 4 tractados, aument. por* Dom Torres, Madrid, 1700.

Newton (Le Chevalier Isaac). né à Volstrope, dans la province de Lincoln, le jour de Noël 1642, & mort de la pierre à Londres, le 20

mars 1727, fut enterré dans l'abbaye de Weſtminſter. On trouve dans les écrits de ce génie ſublime pluſieurs paſſages ſur la Muſique; mais entr'autres une analogie entre la lumiere & les ſons, qui eſt bien ingénieuſe. En voici le précis.

« Les couleurs que forme un rayon du ſoleil, rompu par le priſme, » étant reçues ſur un papier, elles ſont au nombre de ſept principales, » & bien diſtinctes, qui ſe diſpoſent dans cet ordre : rouge, orangé, » jaune, verd, bleu, indigo, violet (*a*). Mais les eſpaces qu'elles occupent » ſur le papier ne ſont pas égaux, & ſe trouvent *dans la même raiſon* » que les nombres qui expriment les intervalles des ſept tons de la Mu- » ſique. Il eſt naturel que les différentes modifications de la vue & de » l'ouïe ſe répondent. M. de Mairan a conjecturé que cette convenance » pouvait encore aller plus loin. Le fluide où ſe répand la lumiere, & » qui en eſt le véhicule pour la porter à nos yeux, eſt différent de celui » qui eſt le véhicule du ſon; celui-ci eſt l'air proprement dit, & l'autre » une matiere éthérée incomparablement plus ſubtile : ce qui doit cauſer » dans le ſyſtême de Newton, les différentes couleurs & leur différent » degré de *réfrangibilité*, ce ſont des particules ou, ſi l'on veut, des » globules de cet éther, qui, à cauſe de leur différente conſiſtance ou » de leur différente groſſeur, ſe meuvent ou frémiſſent différemment, & » avec des vîteſſes inégales. De même il y aura dans l'air des particules » d'un reſſort différent, qui par conſéquent feront en moins de tems » un même nombre de vibrations. Chacune ne ſera donc à l'uniſſon qu'avec » les corps ſonores, qui feront leurs vibrations dans le même tems qu'elle, » & elle ne frémira que quand elle ſera ébranlée par eux. Il y aura dans » l'air des particules pour chaque ton, comme il y en a dans l'éther pour » chaque couleur; & il ne ſera plus étonnant que l'éther tranſmette en » même tems, ſans confuſion, différentes couleurs, ni l'air différens tons. » Il eſt vrai que ce que M. de Mairan ſuppoſe ici, la tranſmiſſion de » chaque ton, doit ſe faire en des tems différens; mais il eſt clair auſſi » que cette différence doit être abſolument inſenſible à l'oreille. Pour le » bruit, qui eſt l'aſſemblage & le mêlange de tous les tons, comme la

(*a*) Qui répondent ſelon le Pere Sacchi à *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*; & ſelon nous à *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*.

» lumiere

» lumiere l'est de toutes les couleurs, il doit se transmettre toujours dans » le même tems, & absolument sans nulle différence, soit qu'il soit » plus ou moins fort ».

Ornitoparchus (André), *Negaingensis. De Arte canendi Micrologus, Coloniæ*, 1533.

Paduanius (Jean), de Véronne. *Institutiones ad diversas ex pluribus vocibus fingendas Cantilenas, Veronæ*, 1578.

Papius (Andreas Gaudensis). *De Consonantiis seu pro Diatessaron, libri III, Antuerpiæ*, 1581.

Paolucci (Le Pere). *Arte pratica del Contrappunto.*

Pellatis (Le Pere Ange). *Compendio per imparare le Regole del Canto fermo, Venezia*, 1667.

Pena (Jean de), a traduit & commenté *Euclide.* Il mourut en 1558.

Penna (Le Pere Laurent), de Bologne. *I primi Albori musicali, I. libro, Bologna*, 1674. *II libro, Venezia*, 1678. *Directorio del Canto fermo, Modena*, 1689.

Petit (Adrien), *Compendium Musices*, à Nuremberg, 1552.

Piccinini (Alexandre), de Bologne, vivait vers 1570, & était au service du Duc de Ferrare en 1594. Il est Auteur d'un traité sur la Tablature, qui a beaucoup de réputation. On trouve dans cet ouvrage l'origine du *Théorbe* & de la *Pandore*. Il prétend être l'inventeur de l'*Archiluth*.

Picitono (Le Pere Ange). *Fior Angelico di Musica, Venezia*, 1547.

Pisa (Augustin). *Battuta della Musica, dichiarata da Don Agostino Pisa, in Roma*, 1611.

PIVERLI (Le Pere Silverius). *Specchio I. di Musica, Napoli*, 1631. *Specchio II, Napoli*, 1631.

PLANELLI (Le Chevalier), Napolitain, auteur d'un ouvrage intitulé : *Trattato dell' Opera in musica*, à Naples en 1772. C'est un livre qui remplit assez son objet; il est écrit avec zele & chaleur.

PODIO (Guillaume de), Prêtre. *Ars Musicorum, sive Commentarium Musicæ facultatis, Valentinæ*, 1495.

POLITIEN (Ange), l'un des meilleurs Écrivains du quinzieme siecle, naquit à Monte-Pulciano en Toscane, le 14 Juillet 1454, & fut élevé par Côme de Médicis. Il devint Professeur en grec & en latin, & eut une grande réputation. On dit qu'il aimait la Musique à un tel point, qu'il voulut qu'on lui en fît entendre dans ses derniers momens. Il a écrit plusieurs ouvrages sur la Musique, & mourut le 24 Septembre 1494.

PONTIO (Dom Pierre), de Parme. *Ragionamenti di Musica, Parma*, 1588. *Dialogo della teorica e pratica di Musica, Parma*, 1591.

PORTAFERRARI (Don Charles-Antoine), de Bologne. *Regole pel Canto fermo ecclesiastico, Modena*, 1732.

PRASPERGIUS (Balthasar). *Clarissima planæ atque choralis Musicæ interpretatio, Basil.* 1501.

RAMI (Barthelemy). *De Musica tractatus sive Musica practica, Bononiæ*, 1482.

REGINON, Moine, ensuite Abbé *Prumiensis*. On a de lui : *De Harmonica Institutione*, précieux Code de la bibliotheque Pauline, à Leipsick.

RODIO. *Regole di Musica, Napoli*, 1626.

ROSETTI (Blaise), de Vérone, a donné en 1519 : *Libellus de Rudimentis Musices*.

ROSSI (Le Pere Jean-Baptiste), Génois. *Organo de' Cantori, Venezia*, 1618.

Rossi (Lemme), de Perouse. *Sistema musico, o Musica speculativa, Perugia, 1666.*

Roswich (Michael). *Compendiaria Musica*, à Leipsick, 1516.

Sabatini (Galeas), de Pesaro, auteur d'une quantité de musique imprimée. *Regole per il Basso continuo, Roma, 1669.*

Sacchi (Le Pere Jule), de Ferrare. *Regole del canto*, 1675.

Sacchi (Don Giovenale), Clerc régulier de la congrégation de saint Paul, à Milan, dite des Barnabites.

Ce savant a donné en 1761 une dissertation sur la théorie de la Musique, imprimée à Milan, *in*-8°, sous ce titre : *Dissertazione del P. Don Giovenale Sacchi delle misure delle corde musiche e loro corrispondenze*, dans laquelle il prétend que la gamme de notre mode mineur est vicieuse, en ce que l'on y monte d'un ton du premier degré au deuxieme, tandis que, selon lui, on ne doit monter que d'un demi-ton. Ainsi la gamme de *la*, par exemple, devra être *la*, *si*♭, *ut*, *re*, &c. au lieu de *la*, *si*, *ut*, *re*, &c. celle de *mi* doit être *mi*, *fa*, *sol*, *la*, &c. au lieu de *mi*, *fa*♯, *sol*, *la*, &c. & ainsi à proportion des autres gammes, dans lesquelles, selon le Pere Sacchi, il ne doit se rencontrer qu'un demi-ton de la tonique à la seconde note. Ce que propose ici le P. Sacchi, comme la réformation de notre mode mineur, n'est autre chose que ce qu'un Musicien, assez peu éclairé en matiere de modes, avait déja présenté à la Nation, en 1751, comme un troisieme & nouveau mode, distinct des deux que nous connaissons, le majeur & le mineur, & dont nous avons déja parlé à l'article *Blainville*. D'où l'on peut conclure que la prétendue correction du P. Sacchi est illusoire & très-certainement peu réfléchie; puisque, d'après les principes de théorie qu'il établit lui-même dans sa dissertation, il résulte que son mode *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*, qu'il propose comme le mode de *mi*, n'est autre chose que celui de *la*, commençant par sa quinte, & en général, un chant pris du mode de *la*, comme on l'a démontré au P. Sacchi dans le *Mémoire sur la Musique des Anciens*, note 29, §. 224, p. 231.

Saint-Ambroise, Docteur de l'Eglise & Archevêque de Milan, était fils d'Ambroise, Préfet du prétoire des Gaules, & naquit en 340. Il fut nommé Gouverneur de la Ligurie (l'état de Gênes) & s'y conduisit avec

tant de sagesse dans les troubles arrivés alors pour la religion, que l'Empereur Valentinien le nomma Archevêque en l'an 374. Il fut sacré le 7 de Décembre.

Ce fut lui qui convertit saint Augustin, & qui refusa courageusement l'entrée de l'Eglise à l'Empereur Théodose, l'obligeant de faire pénitence du massacre de Thessalonique. Il mourut en 397, âgé de cinquante-sept ans.

Ce grand homme n'a pas dédaigné d'écrire sur la Musique, de régler le chant de l'Eglise, appellé de son nom *le chant Ambroisien*. Par ce moyen, il donna le premier une forme au chant ecclésiastique, pour le mieux approprier à son objet, & le garantir de la barbarie & du dépérissement où tombait la Musique de son tems. Le Pape Grégoire le perfectionna, & lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome, & dans les autres Eglises où se pratique le chant romain. L'Eglise Gallicane ne l'admit qu'en partie, & presque par force.

Saint-Jérôme, célebre Docteur de l'Eglise, était fils d'Eusebe, naquit à Stridon en Pannonie, vers 340, fit ses études à Rome sous le fameux Donat, y reçut le baptême, vint dans les Gaules, delà voyagea en Thrace, dans le Pont, la Bithynie, la Galatie & la Capadoce; & en 372, se retira dans un désert de Syrie. Persécuté par les Orthodoxes du parti de Melèce, il alla à Jérusalem, où il apprit l'hébreu, & consentit à être ordonné Prêtre par Paulin, Evêque d'Antioche, à condition qu'il ne serait attaché à aucune Eglise.

Il alla à Constantinople en 381, pour voir & entendre saint Grégoire de Nazianze, puis retourna à Rome, où il devint Secrétaire du Pape Damase. Des calomnies qui le fatiguerent, lui firent quitter Rome pour se retirer au monastere de Béthléem, & il y mourut le 30 Septembre 420, âgé de plus de quatre-vingt ans. Dans ses ouvrages qui sont en grand nombre, on trouve plusieurs choses sur la Musique de son tems & sur les chants d'Eglise.

Saint-Grégoire *le Grand*, né à Rome d'une famille Patricienne, fut créé Préfet de Rome par l'Empereur Justin le jeune. Le Pape Pélage II le fit son Secrétaire; & après sa mort arrivée le 3 Septembre 590, Grégoire fut élu Pape. Son premier soin fut d'envoyer S. Augustin en

Angleterre pour y prêcher l'Evangile. On l'accusa d'avoir fait détruire les plus beaux monumens de l'ancienne Rome, & d'avoir fait brûler un grand nombre d'ouvrages païens, entr'autres Tite-Live. Ce fut en 599 qu'il réforma l'office & le chant Romain qui, de son nom, fut appellé Grégorien. Ce grand homme mourut le 12 Mars 604. Il est le premier qui ait pris le titre de *serviteur des serviteurs de Dieu.*

On dit qu'il fut aussi le premier qui changea les tétracordes des Anciens en un eptacorde ou systême de sept notes, au bout desquelles, commençant une autre octave, on trouvè des sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est belle, & on ne peut comprendre comment les Grecs qui voyoient les propriétés de l'octave, puisqu'ils inventerent la Proslambanomenos pour achever les deux octaves, ont pu rester attachés à leurs tétracordes. *Grégoire* exprima ces sept notes avec les sept premieres lettres de l'alphabet latin. *Gui* donna des noms aux six premieres, & on ne sait pourquoi il négligea d'en donner un à la septieme.

C'est aussi depuis S. Grégoire que l'usage du *Neume* s'est établi. Le Neume est une espece de récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une Antienne par une simple variété de sons, & sans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de S. Augustin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation; « car à qui convient une telle jubilation sans paroles, si » ce n'est à l'Etre ineffable? Et comment le célébrer, lorsqu'on ne peut » ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, si ce » n'est des sons inarticulés »? *Voyez le Dictionnaire de Rousseau au mot* Neume.

Saint-Isidore, né à Carthagène en Espagne, était fils de *Severien*, Gouverneur de cette ville, & fut élevé par son frere Léandre Evêque de Séville, auquel il succéda en 601. Pendant trente-cinq ans, il fut l'oracle de l'Espagne, & mourut en 636.

Dans son *Traité des Offices ecclésiastiques* on trouve des choses fort curieuses sur le Plain-chant & sur la Musique.

Saint-Isidore, au livre 2, des Offices ecclésiastiques, chapitre 12, dit que les Anciens faisaient diette le jour avant qu'ils dussent chanter; &

que ceux qui vaquaient à la pſalmodie, ne ſe nourriſſaient habituellement que de légumes, à cauſe de la voix; & que c'eſt delà que chez les Païens on appellait les chanteurs *mangeurs de féves*.

« *Antiqui pridiè quam cantandum erat, cibis abſtinebant : Pſallentes* » *tamen legumine in cauſa vocis aſſiduè utebantur. Unde & Cantores apud* » *gentiles Fabarii dicti ſunt* ».

Salinas (François), célebre Écrivain Eſpagnol, né à Burgos, perdit la vue à l'âge de dix ans; ce qui ne l'empêcha pas de ſe rendre célebre dans les langues greque & latine, dans les mathématiques, & dans la Muſique. Il profeſſa cet art à Salamanque, & mourut en 1590. Le Pape Paul IV, l'aima beaucoup.

On a de Salinas un bon traité de Muſique en latin, intitulé : *Franciſc. Salina in Academia Salmanticenſi Muſicæ Profeſſor, de Muſica, in-fol.* 1577.

Il a combattu dans ſon ouvrage quelques opinions de Zarlin; mais il adopte celle qui ſuppoſe la tierce majeure dans la proportion de 4 à 5, la tierce mineure de 5 à 6, &c... & il penſe comme Zarlin, que ces proportions ſont néceſſaires pour le contrepoint, afin de rendre conſonantes les tierces & les ſixtes, qui, ſelon eux, ne ſauraient l'être, ſi on les entonait d'après les proportions authentiques des Grecs, c'eſt-à-dire, ſi on les entonait comme quintes ou comme quartes juſtes du ſon qui doit leur correſpondre pour former l'une ou l'autre de ces intervalles. Ce qu'il y a d'étonnant, c'eſt que Salinas convient au chapitre 13 du troiſieme livre de ſon ouvrage, page 139, que la voix ſuit naturellement, en chantant, les proportions les plus légitimes, & telles que les ſuppoſent les nombres qui déſignent ces proportions; à moins, ajoute-t-il, qu'il n'intervienne quelque empêchement, comme quand la voix ſe joint aux inſtrumens (ceux à touches); car alors elle eſt forcée de ſuivre leurs fauſſes intonations, leurs *conſonances imparfaites*; mais elle revient bientôt aux intonations qui lui ſont naturelles, aux *vraies intonations*, du moment qu'elle eſt délivrée de ces inſtrumens.

Il eſt à remarquer que Zarlin dit la même choſe, & avec plus de force, au chapitre 45 de la ſeconde partie de ſes *Inſtitutions*, édition de 1589, page 166; & tout cela avec l'opinion que, pour faire du contrepoint, il faut *tempérer* ces conſonances, ces vraies intonations qui ſont

naturelles à la voix. Etrange effet de l'erreur & de l'aveuglement qui associe dans une même tête les idées les plus disparates.

Pour se convaincre que ni la tierce majeure ni la mineure n'ont aucun besoin d'être altérées pour être entendues comme accord, on n'a qu'à supposer une suite alternative de quintes & de quartes justes, comme serait *si, mi, la, re, sol.* Si pendant qu'une personne tiendra le *si,* deux autres chantent *si, mi, la, re, sol,* l'une s'arrêtant à *re,* & le tenant jusqu'à ce que l'autre arrive à *sol,* on aura les trois sons permanens, *sol, si, re,* qu'on fera durer autant que l'on voudra, pour s'assurer si la tierce majeure *sol, si,* la quinte *sol, re,* & la tierce mineure *si, re,* n'offrent pas la plus parfaite harmonie. Ce sera néanmoins un *accord parfait* composé de sons non tempérés, & qui ne sont que le résultat d'une somme de quintes & de quartes qui donnent cet accord.

Saumaise, célebre critique du dix-septieme siecle, naquit à Sémur en Auxois, le 15 Avril 1588, d'une famille noble & ancienne. Il obtint un brévet de Conseiller d'état, quoiqu'il fut Calviniste déclaré, & fut nommé Professeur honoraire à Leyde, après Scaliger. Il refusa une pension de douze mille livres, que le Cardinal de Richelieu lui avait offert pour écrire son histoire en latin. Le goût des voyages le conduisit en Suède près de la Reine Christine; mais il n'y demeura qu'un an & revint en Hollande, & mourut aux eaux de Spa le 3 Septembre 1653.

Il parle de la Musique dans plusieurs de ses ouvrages; mais ce qu'il en dit, n'est pas bien intéressant.

Spataro ou Spadario (Jean), de Bologne. *Tractato di Musica, in Venezia,* 1531.

Stefani (Augustin), Abbé & ensuite Evêque, Compositeur célebre. (On peut voir son article dans celui des Compositeurs). Il écrivit aussi plusieurs bons ouvrages sur la Théorie, parmi lesquels nous connaissons : *Quanta Certezza abbia ne suoi principii la Musica,* Amsterdam, 1695.

Stella (Le Pere Joseph-Marie). *Breve instruzione per il Canto fermo, Roma,* 1665.

Talanderius (Pierre). *Lectura tam ſuper Cantu menſurabili, quam ſuper immenſurabili : codex Vaticanus.*

Tartini (Joſeph), né à Padoue en 1692, était auſſi célebre pour le violon que pour la théorie de la Muſique. Perſonne n'a eu plus d'expreſſion que lui ſur ſon inſtrument, & n'en a joué plus parfaitement dans ſon genre; ſi ce n'eſt peut-être ſes éleves MM. Pagin, Nardini, Lahouſſaye, &c.

Il a donné en 1754 un ouvrage ſur la Muſique, intitulé : *Trattato di Muſica ſecondo la vera ſcienza dell' armonia*, & en 1767, une diſſertation, *De Principii dell' armonia, contenuta nel diatonico genere*, l'un & l'autre ouvrage imprimé à Padoue. Le ſyſtême que l'Auteur expoſe, eſt fondé ſur un phénomene aſſez connu aujourd'hui. Deux ſons frappés enſemble produiſent par leur choc une ſorte de bourdonnement qu'on a appellé *troiſieme ſon.* Quoiqu'on ait parlé en France de ce phénomene avant l'édition du traité de Tartini, il paraît qu'on ne peut lui diſputer de s'en être apperçu le premier. Il nous apprend, à la page 36 de ſa diſſertation, qu'étant à Ancone en 1714, il fit cette découverte ſur le violon; que non-ſeulement il n'en faiſait alors aucun myſtere vis-à-vis des profeſſeurs de cet inſtrument; mais que dans l'école qu'il établit à Padoue en 1728, il faiſait de ce phénomene une régle fondamentale pour s'aſſurer du parfait accord du violon, d'où la connaiſſance du troiſieme ſon s'eſt ainſi répandue dans le reſte de l'Europe; & que ce n'eſt que par modeſtie qu'en publiant ſon Traité de Muſique, il ne s'eſt pas annoncé comme l'Auteur de cette découverte.

Quoiqu'il en ſoit, le ſyſtême d'harmonie que Tartini établit ſur le phénomene du troiſieme ſon, n'a pour but, ainſi que celui de Rameau, que de donner un fondement aux proportions factices de 4 à 5, pour la tierce majeure, & par conſéquent de 5 à 6 pour la tierce mineure, de 15 à 16 pour le demi-ton diatonique, &c.... Nous n'entreprendrons pas de donner ici une idée plus dévelopée de ce ſyſtême. On peut voir ce que Rouſſeau en a écrit dans ſon dictionnaire, au mot *ſyſtême :* mais plus particuliérement encore, l'excellent extrait qu'en a donné M. Serre de Genève, dans ſes *Obſervations ſur les principes de l'harmonie*, ſi l'on veut être en état de porter un jugement plus réfléchi & moins impartial, touchant

la

la prétendue supériorité que Rousseau attribue à ce systême. On verra, par les imperfections, les erreurs, les vices réels & assez multipliés, que releve M. Serre, combien le systême de Tartini est inférieur à celui de Rameau. On doit observer d'ailleurs que Rameau a été créateur en cette partie; que son systême existait long-tems auparavant que Tartini eut conçu le sien; que l'idée de sons primitifs & générateurs d'autres sons, en un mot, que l'idée de *basse fondamentale* était répandue dans toute l'Europe avant que Tartini adoptât en partie cette même idée.

Au reste, nous disons *en partie*, parceque dans le systême de Rameau, un accord fondamental est regardé comme le générateur de ceux qui n'en sont que des combinaisons, & que ce créateur des principes de l'harmonie appelle *dérivés*. Par exemple, l'accord fondamental *ut*, *mi*, *sol*, a pour *dérivés* les deux accords *mi*, *sol*, *ut*, & *sol*, *ut*, *mi*. Or Tartini, en adoptant le terme de basse fondamentale, n'a pu se départir de l'idée qu'ont les Italiens de regarder comme une baze, un fondement (*nota di fundo*), toute note qui dans une composition musicale se met au-dessous des autres (*a*), d'où il n'a pas manqué d'appeller fondamental l'accord *ut*, *mi*, *sol*, mais fondamental de *premiere baze*; le dérivé *mi*, *sol*, *ut*, fondamental de *seconde baze*; & le dérivé *sol*, *ut*, *mi*, fondamental de *troisieme baze*. C'est-là, comme on voit, une idée théorique de Rameau, associée à l'ancienne idée de pratique des Italiens.

TETAMANZI (Le Pere Fabricius). *Breve metodo di Canto fermo*, *Milano*, 1636.

TEVO (Le Pere Zacharie), Religieux Cordelier. *Il Musico testore*, *Venezia*, 1706; ouvrage d'une grande réputation & de bien peu de mérite.

(*a*) C'est cette idée de *baze*, de fondement, uniquement relative à une basse continue, qui a fait croire à plusieurs étrangers, & qui fait débiter à ceux qui sont hors d'état de comprendre quelque chose à des principes théoriques, que Rameau n'avait pas inventé *la basse fondamentale*. C'est d'après cette même idée que quelques Auteurs s'obstinent à regarder comme *fondamental* le son le plus grave d'un accord de supposition. Voyez l'ouvrage de *Nikelmann* & celui de Don *Eximeno*.

Tigrini (Horace), Chanoine d'Arezzo. *Compendio della Musica, Venezia,* 1588.

Tinctor (Jean), Chapelain & Chanteur du roi de Sicile, fut un des premiers fondateurs de l'école de Musique à Naples. On conserve plusieurs manuscrits fort intéressans de cet homme célebre, à qui la postérité doit de la reconnaissance. *Tractatus Musices. Explanatio manus. De tonorum natura ac proprietate. De notis ac pausis. De regulis, valore, imperfectione & alteratione notarum. Definitorum Musices.* Il vivait dans le quinzieme siecle.

Tosi (Pierre-François), de Bologne, Académicien Philharmonique. *Opinioni de' Cantori antichi e moderni, o siano osservazioni sopra il Canto figurato, Bologna,* 1723.

Trovar (Francisco), Espagnol. *Libro de Musica pratica compuesto, Barcellona,* 1510.

Valgulio (Charles). *In Plutarchi Musicam ad Titum Pyrrhinum, Venetiis,* 1532.

Valla (George), de Plaisance. *De Musica, libri V, Venetiis,* 1501.

Valliserius (Christophe). *Musica figuralis, Argentorati,* 1611.

Vannœus (Le Pere Etienne), Augustin. *Recanetum de Musica, Vincentio Rossetto Veronensi interprete, Romæ.*

Vicentini (Dom Nicolas), de Vicence, Compositeur au service de la cour de Ferrare, fit imprimer à Rome, en 1557, un ouvrage intitulé : *L'antica Musica ridotta alla moderna pratica.* Il prétend donner un traité parfait de Musique, & découvrir tous les secrets de cet art divin, au moyen d'un instrument de son invention, qu'il appelle *Archicembalo*, & dont il donne une longue description. Il fit graver son portrait au frontispice de l'ouvrage, avec l'inscription, *Nicolaus Vicentinus anno ætatis suæ* 44, & autour de la tête : *Archicembali divisionis chromaticique ac enhar-*

monici generis praticæ inventor. Mais le livre eut auſſi peu de ſuccès que l'inſtrument. Il ne ſuivait que ſon inſtinct naturel pour la Muſique, & ne faiſait aucun cas de ce qu'on avait écrit ſur cet art. Il jouait fort bien de pluſieurs inſtrumens. Doni ſe borne à dire, qu'il faut lui ſavoir gré de ſa bonne volonté & de ſon travail. Au rapport du Pere Kirker, Vicenti eſt le premier qui ait imaginé que les proportions de l'ancien genre diatonique ne pouvaient s'aſſortir avec notre contrepoint. Il s'efforce, dans ſon ouvrage, d'établir qu'une quarte doit être compoſée d'un demi-ton majeur, & de deux tons, dont l'un majeur, l'autre mineur; ce qui forme le diatonique ſynton de Ptolémée, dont Zarlin eſt le propagateur. Voyez ce qne nous avons dit à ce ſujet à l'article du Pere Martini.

Vossius (Iſaac), le dernier des cinq fils du fameux Gérard-Jean Voſſius, naquit à Leyde en 1618, ſuivit les traces de ſon pere & ſe rendit habile dans la critique greque & latine, & dans l'hiſtoire. Il paſſa en Angleterre, où il devint Chanoine de Windſor.

Son livre *de Poematum cantu & viribus Rithmi* mérite d'être lu.

Il mourut à Windſor le 21 Février 1689.

Voſſius eſt le premier qui ait dit qu'un rhythme qui n'exprime pas la véritable forme & la figure des choſes, ne peut rien peindre à l'imagination; & que c'eſt avec raiſon qu'on avait inventé pour cela les anciens nombres poétiques, qui ſeuls peuvent produire cet effet. Il ajoute que les langues & les vers modernes ſont abſolument impropres à être mis en chant, & que nous n'aurons jamais de véritable Muſique vocale tant que nos Poëtes ne ſauront pas faire des vers propres à être chantés, c'eſt-à-dire tant que nous ne donnerons pas une nouvelle forme à notre langage, en rétabliſſant les quantités & les pieds métriques, & en baniſſant notre rime barbare. Nos vers ſe précipitent, ajoute-t-il, comme s'ils n'étaient compoſés que d'un ſeul pied; de maniere qu'il n'y a aucun rhythme réel dans notre poéſie : nous ne cherchons ſeulement qu'à former un nombre égal de ſyllabes dans un vers, de quelque nature & en quelque ordre que ce ſoit.

Ulloa (Dom Pedro). *Muſica univerſalis, o principios univerſales de Muſica*, Madrid, 1717.

Wallis (Jean), naquit en 1616, à Ashlord dans le comté de Kent en Angleterre, & devint Miniſtre, ainſi que ſon pere. En 1649, il fut nommé Profeſſeur de géométrie dans l'univerſité d'Oxford, & parvint bientôt à la Société royale de Londres. Il avait un talent ſingulier pour deviner les chiffres, & donna des moyens faciles de déchiffrer tous ceux qu'on pourrait inventer.

Wallis fut grand antagoniſte de Hobbes, & fit contre lui pluſieurs ſavans écrits.

Il mourut à Oxford le 28 Octobre 1703.

Il a traduit le *Traité de l'Harmonie de Ptolémée*, avec les *Commentaires de Porphire ſur l'Harmonie* : on y trouve d'excellentes choſes. Ses ouvrages ſont imprimés à Oxford, en 3 vol. *in-fol.*

Ce ſavant homme ne croyait pas plus que nous aux effets de la Muſique des anciens, & rejette ſur l'exagération des Ecrivains la plus grande partie de ces merveilleux effets. Notre Muſique a de même ſes fables, mais, lorſqu'on ſera de bonne foi, on conviendra que ni l'une ni l'autre n'ont jamais pu produire des effets auſſi étonnans que ceux qu'on raconte.

Wendelstein (Jean). *Muſica, Coloniæ*, 1507.

Zabern (Conrard de), né en Allemagne vers 1450, était un homme très ſavant & reſpectable par ſes mœurs. Il a fait deux traités ſur la Muſique, le premier eſt intitulé, *De Monorchordo*, & le ſecond, *De modo bene cantandi.* Il était fort aimé de l'Empereur Fréderic III.

Zapata (Le Pere Dom Maurice), Moine Bénédictin. *Diſcorſo ſopra le Regole del Canto fermo. Parma*, 1682.

Zarlino (Joſeph), né à Chioggia, éleve d'Adrien Willaert, ſuccéda à Cyprien Rore, dans la place de Maître de chapelle à l'égliſe de Saint-Marc de Veniſe.

L'opinion commune eſt que cet Ecrivain ſurpaſſe tous les autres par la profondeur de ſes connaiſſances dans la partie ſyſtématique.

Ses *Inſtitutions & ſes Démonſtrations harmoniques*, imprimées à Veniſe, en 4 vol. 1589, ſont, à certains égards, ce qui a été fait de mieux de ſon tems ſur la Muſique. Néanmoins cet ouvrage renferme un vice eſſentiel en

Représent*ave.*

DÉFINITIONS des Intervalles moindres que le ton.	Tétracorde selon *Didyme.*	Tétracorde selon *Ptolémée.*

Le *Limma*, ou Demi-ton moindre dans la proportion de 256 à 243.

C'est l'intervalle qui reste, lorsqu'o a retranché les deux tons majeurs do une quarte est composée.

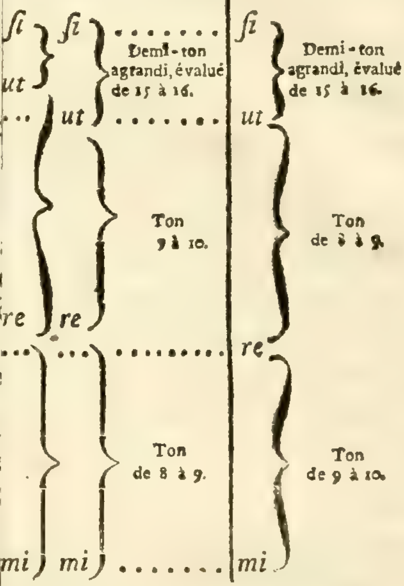
Le *Comma de Pythagore* est l'inton tion qui résulte de la comparaison la 19e octave d'un terme donné à so treizieme, comme de 524288. 19e. 8e de... à 531441. 13e terme

L'*Apotome*, ou demi-ton majeur, da la proportion de 2048, à 2187. C' l'intervalle qui reste d'un ton, lorsqu' en a retranché un Limma.

Le quart de ton est l'intervalle qu de deux notes à un ton l'une de l'autr se trouve entre le Bémol de la supérieur & le Dièse de l'inférieure.

On voit que la maniere de compt la plus universellement adoptée chez l modernes, par demi-tons, n'est fond sur aucun principe, ni sur aucune pr portion, puisqu'ils appellent égaleme demi-ton l'intervalle d'*ut* à *re* ♭, l'intervalle d'*ut* à *ut* ✻, quoique ces de intervalles différent entr'eux d'un *Com de Pythagore*. Quel fonds peut-on faire des systêmes qui ont pour base de p reils Principes ?

On voit par ce Tableau que d'un s donné à son octave divisée par dem tons, soit par des dièses ou par d bémols, il y a sept *Limmas* & ci *Apotomes*.



Ptolémée, d'après Didyme en portant le Demi-ton de 15 à 16, a seulement renversé l'opération de Didyme. En agrandissant l'intervalle *si ut*, il a remis l'intervalle *ut re* dans le rapport de 8 à neuf; par l'élévation du *re* vers *mi*, il ne lui est resté qu'un ton affaibli dans le rapport de 9 à 10.

Didyme au contraire agrandissait l'intervalle de *si* à *ut*, sans toucher au *re*; par ce moyen il avait d'*ut* à *re* un ton de 9 à 10, & de *re* à *mi*, un ton de 8 à 9. Ainsi Didyme plaçait d'*ut* à *re* le ton que nous appellons *Mineur*, & de *re* à *mi* le ton *Majeur*; au lieu que *Ptolémée* avoit d'*ut* à *re* ton *Majeur*, & de *re* à *mi* ton *Mineur*.

C'est cette opération de *Ptolémée* que *Zarlin* a prise pour base de ses Principes, que *Rameau* & d'autres ont étayés de *la résonance du corps sonore*, & *Tartini* de son *troisieme son*. C'est donc *Ptolémée* qui les a tous entraînés dans l'erreur.

ce qui concerne les proportions de plusieurs intervalles musicaux, & ces proportions sont malheureusement encore les nôtres. Parmi les différentes sortes de genre diatonique qu'imaginait Ptolémée, Zarlin s'est attaché à celui que cet Auteur Grec appellait *synton*, c'est-à-dire, *intense* ou *incité*; & dans lequel, par l'agrandissement du demi-ton diatonique porté à la proportion de 15 à 16, la tierce majeure se trouve affaiblie, & dans le rapport de 4 à 5; la mineure renforcée, & dans le rapport de 5 à 6, &c.

Quoique Zarlin ait rapporté dans ses *Institutions* les proportions authentiques de l'ancien genre diatonique des Grecs, qu'il avoue être les seules qui aient été admises par les plus anciens Philosophes, tels que Pythagore, Platon, Aristote, &c. quoiqu'il reconnaisse que notre système musical n'est autre chose que celui de Gui d'Arezzo, dont il nous fait connaître lui-même les proportions, qui sont précisément celles de l'ancien genre diatonique des Grecs, & exprimées par les mêmes nombres, il adopte néanmoins de préférence le diatonique *synton* de Ptolémée, par la raison que les proportions de ce diatonique se trouvent dans l'ordre naturel des nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, comme si cet ordre, purement arithmétique, avait dans toutes ses parties un rapport exact avec les proportions qui constituent les divers intervalles musicaux; proportions qu'on sait être géométriques & non arithmétiques.

Cette erreur de Zarlin s'est néanmoins répandue avec ses écrits (*a*), & les proportions factices que présentent ces nombres, subsistent encore chez tous les Auteurs Européens qui ont traité de Musique jusqu'à ce jour, nonobstant qu'on en ait démontré l'absurdité depuis quelques années (*b*); ensorte qu'il s'en faut bien que les Théoriciens modernes qui se croient si supérieurs en matiere de principes, selon la remarque de MM. les Auteurs du Journal des Savans, Août 1770, soient aussi avancés à cet égard qu'on l'était du tems de Pythagore.

(*a*) Zarlin se glorifie au chapitre 16 de ses Institutions (édition de 1589, page 103), d'avoir introduit dans le monde l'opinion que le genre diatonique que chantent les hommes, est le même que le *synton* de Ptolémée, en nous apprenant que jusqu'à lui, les hommes avaient cru chanter l'ancien genre diatonique. Voici ses paroles : « *Si usò anticamente questo genere* (l'ancien diatonique) *più d'ogni altro*; *e fin à miei tempi si è creduto che si usasse*, *nel sonare e nel cantare*.

(*b*) Mémoire sur la Musique des Anciens, note 28, & ailleurs.

Zarlin mourut à Venise en 1599. Il avait intention de publier un ouvrage *de re Musica*, partagé en vingt-cinq livres, où il promettait d'enseigner des choses neuves qui seraient à la fois utiles & agréables; mais les circonstances l'empêcherent d'effectuer sa promesse.

Apostolo Zéno nous dit que ceux qui, comme Vincent Galilée, ont essayé d'attaquer sa doctrine, n'ont réussi qu'à faire briller davantage la solidité de ses principes; mais cet illustre Poëte était mauvais juge sur cette matiere; & malgré les éloges multipliés qu'il lui donne, il n'en est pas moins vrai que Zarlin est la source des erreurs qu'ont adopté depuis tant de grands hommes qui l'ont cru sur sa parole, & à qui il n'est seulement pas venu dans l'esprit que Zarlin eût pu se tromper.

A ZUCCONI (Le Pere Louis). *Pratica di Musica*; la premiere partie en 1692; la seconde en 1722, à Venise.

CHAPITRE VIII.

Compositeurs Français.

ALEXANDRE, Professeur de violon, a fait plusieurs ouvrages agréables. Il est auteur de la Musique qu'on exécutait pendant la représentation de *Godefroy de Bouillon*, spectacle à machines, inventé par le célebre *Servandoni*, sur le théâtre des Tuileries. Il a donné à la Comédie Italienne, en 1761, *Georget & Georgette*, paroles de M. *Harni*; en 1764, *le petit Maître en province*, idem; en 1765, *l'Esprit du jour*, idem.

ANSAUX, d'Arras, vivait vers l'an 1260, & a fait plusieurs chansons non imprimées; mais que l'on trouve manuscrites.

AQUIN (Louis-Claude d'), naquit à Paris, au mois de Juillet 1694. Un de ses aïeux avait été Lecteur & Professeur d'Hébreu, au College royal de France. Il était petit neveu d'Antoine d'Aquin, Conseiller d'Etat, premier Médecin de Louis XIV, parent de M. Rouillé, Ministre & Secrétaire d'Etat; & par sa mere, arriere-petit cousin de François Rabelais, Curé de Meudon. L'heureux hazard d'une pareille alliance semblait annoncer qu'il tiendrait un rang distingué dans les arts. Son pere qui avait la fureur des voyages, ayant fait naufrage près de Tunis, eut bien de la peine à se sauver, après avoir perdu tous ses papiers & ce qu'il avait de plus précieux. Revenu à Paris, son patrimoine dissipé, il y vécut du produit de la peinture qu'il n'avait cultivée dans sa jeunesse que par amusement, se maria dans la Capitale, & éleva du mieux qu'il put une famille assez nombreuse, dont il ne resta que le célebre Artiste qui fait le sujet de cet article.

D'Aquin, né Musicien, n'eut de maître que son génie; il aurait pu dire:

Au sortir du berceau j'ai bégayé des sons.

Car on ne peut compter que pour peu de choses quelques leçons que lui donnerent un Chapelain de la Ste. Chapelle, & un Organiste mé-

diocre, nommé Jacquet. Il joua du clavecin à l'âge de six ans, devant Louis XIV qu'il étonna, ainsi que toute sa cour. Le grand Dauphin dit en lui frappant sur l'épaule : *cet enfant est un prodige : il deviendra le premier de son siecle* ; cette prédiction s'accomplit. Il apprit, ou plutôt il devina la composition. Le célebre Bernier qui, à titre d'ami de son pere, l'instruisait en badinant, fut étonné lorsque cet enfant extraordinaire lui apporta à l'âge de huit ans un *Beatus vir* à grand chœur, avec symphonie. On l'exécuta, Bernier mit son éleve sur la table de la maîtrise de la Ste. Chapelle, pour qu'on lui vit mieux battre la mesure, & s'écria transporté de joie : *Je n'ai plus rien à lui apprendre.* En effet, l'enfant, à l'aide de son oreille, trouvait les accords les plus recherchés sans en savoir encore les noms, & en faisait un usage admirable. Bernier lui dit un jour : *pourquoi fais-tu telle chose ? tel passage ? comment cet accord se nomme-t-il ? — Je n'en sais rien, mais cela doit être bon.* Une autre fois d'Aquin, avant de sortir de la classe pour s'en retourner chez lui, corrigea la leçon d'un enfant de chœur peu intelligent. Bernier s'en apperçut, & le lendemain prit son sérieux pour gronder le jeune maître. *Vous vous croyez donc déja bien savant*, lui dit-il ? *Est-ce bon*, répondit ingénuement d'Aquin ? Bernier sourit, & il n'en fut plus parlé. A douze ans il toucha avec les plus grands applaudissemens l'orgue de la Ste. Chapelle, pour soulager le vieux mari de Mad. de la Guerre, sa marraine, femme dont le nom est connu dans les fastes de la Musique Française. Après sa mort, cette place appartenait à d'Aquin, puisqu'il en avait la survivance ; mais quelques basses tracasseries dégoûterent le jeune Artiste. Il avait l'ame trop noble pour les souffrir ; & sans vouloir ni rien entendre, ni rien éclaircir, il remercia le Trésorier qui ne voulait pas recevoir sa démission.

Quelquefois on a vu les plus grandes espérances conçues si prématurément s'évanouir tout-à-coup. Il n'en fut pas ainsi du jeune d'Aquin. Son génie naturel se développa de plus en plus. Il l'emporta sur Rameau au concours de l'orgue de S. Paul, en 1727. Lorsqu'il entendit la fugue de Rameau, il sentit bien qu'il l'avait préparée. En effet, le sujet lui avait été communiqué par *Folio*, qui était arbitre avec Lalouette, & qui l'aimait beaucoup. Celle de d'Aquin, enfantée sur le champ, parut aussi admirable que l'autre ; il fallut recommencer, & cette fois-ci il fut vainqueur.

Le célebre Marchand vint entendre d'Aquin à son premier *Te Deum* de S. Paul. Il admira un grand nombre de morceaux, & sur-tout un *Quinque* où tous les charmes de la mélodie étaient joints à la profondeur de l'harmonie. Marchand attendit au bas de l'orgue son jeune émule pour l'en féliciter. *Vous avez fait des miracles*, lui dit-il en l'embrassant; *mais il y a encore un Marchand au monde : venez m'entendre aux Cordeliers la veille de S. Bonaventure.* D'Aquin n'y manqua pas, & Marchand s'y surpassa. *C'est moi à qui le public a cette obligation*, s'écria d'Aquin en sortant de vêpres.

Toujours liés depuis, quoique se disputant la prééminence, ils parurent se l'accorder mutuellement par l'amitié qu'ils se porterent : chose rare entre deux hommes d'un égal mérite.

La derniere fois que Marchand toucha son orgue aux Cordeliers; on assure qu'il dit en partant : *adieu, ma chere veuve, d'Aquin seul est digne de toi.*

En 1739, le Roi le nomma Organiste de la chapelle; ce fut là qu'il surprit toute la cour par l'*O filii* en offertoire, qu'il exécuta de tête, & qu'il varia de vingt manieres différentes.

Le jour de la réception de l'orgue de la Ste. Chapelle, d'Aquin, quoiqu'alors presque octogénaire, joua d'une maniere sublime; sa tête & ses mains n'avaient que vingt ans : ce fut son dernier triomphe. Il mourut peu de tems après le 15 Juin 1772.

Rameau dit un jour à M. Balbastre : « La Musique se perd; on change » de goût à tout moment. Je ne saurais plus comment m'y prendre moi- » même, s'il me fallait travailler comme par le passé; il n'y a que d'A- » quin qui ait eu le courage de résister au torrent; il a toujours conservé » à l'orgue la majesté & les grâces qui lui conviennent ».

Les ouvrages gravés de ce célebre Organiste sont, 1°. des pieces de clavecin; 2°. des Noëls. Ses ouvrages manuscrits consistent en beaucoup de Musique vocale, *Motets*, *Cantates*, *Actes d'opéra*, des *Symphonies* pour l'orgue, des *Quatuors*, des *Fugues*, des *Trio*, &c.

D'Aquin a laissé un fils unique qui cultive les lettres, & qui se trouve heureux d'avoir tout sacrifié pour faire honneur aux affaires de son pere. On a gravé le portrait de ce célebre Organiste dans la

ſuite des hommes illuſtres ; mais on le reconnaîtra encore mieux à celui-ci.

Trop vif & trop impatient pour s'aſſujettir, la vivacité de ſon jeu était une ſuite de ce caractere. Ennemi de tout eſclavage, il préférait à l'honneur d'approcher des grands qui le recherchaient, les ſociétés où il s'amuſait ſans étiquette & ſans gêne. Sa ſimplicité noble & ſon exacte droiture le rendaient incapable de toute manœuvre. Jamais il ne demanda rien ; jamais l'ambition ni l'intérêt, jamais ſa fortune ni celle de ſa famille ne l'occuperent un moment. Il aimait ſon art pour lui-même ; il ſuivait ſa carriere parce qu'il était né pour elle, & il y rencontra la gloire ſans l'avoir cherchée ; enfin il s'intéreſſait au ſuccès de ſes confreres, inſtruiſait les uns & plaçait les autres ; auſſi a-t-il emporté en mourant des regrets univerſels.

Arcadet (Jacques), fit en 1572 *l'excellence des chanſons muſicales*, in-4°.

Arthur aux Couteaux. On trouve des pſeaumes dédiés à Louis XIII, compoſés par *Arthur aux Couteaux*, Maître de Muſique de la collégiale de S. Quentin. On croit auſſi qu'il fut Chantre & Maître de Muſique de la Ste. Chapelle, & qu'il vivait vers 1630 : on a de lui pluſieurs œuvres de Muſique tant en latin qu'en français, imprimées chez Ballard. On a vu un morceau de lui dans notre troiſieme livre.

Aubert, Intendant de la Muſique de M. le Duc.

En 1725, il donna *la Reine des Peris*, paroles de *Fuſelier*. Il mourut âgé d'environ 70 ans vers l'année 1748, & a laiſſé pluſieurs enfans qui ſe ſont diſtingués, chacun dans leur état, par leurs talens & l'honnêteté de leurs mœurs.

Il entra à l'opéra en 1727 pour y jouer du violon, & ne ſe retira qu'en 1752, avec la penſion. Son fils aîné y entra en 1731 dans la même qualité, a été nommé premier Violon au mois de Septembre 1755, & s'eſt retiré auſſi avec la penſion.

Auvergne (Antoine d'), Surintendant de la Muſique du Roi, fils de Jacques d'Auvergne, premier Violon du concert de Clermont en

Auvergne, fut destiné dès son enfance à toute autre chose qu'à apprendre la Musique, & ne commença à s'y livrer qu'à l'âge de seize ans, forcé par son goût invincible pour cet art.

Après avoir été pendant quelques années premier Violon du concert de Clermont, il vint à Paris en 1739, sous les auspices d'un Protecteur, ou plutôt d'un ami qui n'a cessé de lui procurer les moyens de faire connoître ses talens, & de l'encourager à les cultiver malgré les obstacles qui s'y opposaient.

Qu'il serait heureux pour les Artistes honnêtes & privés des dons de la fortune, de trouver plus souvent de pareils amis? Ils les mériteraient sans doute, si leur reconnaissance était aussi sincere, que l'est depuis plus de quarante ans celle de M. d'Auvergne pour l'amateur éclairé, qui n'a cessé depuis ce tems de lui donner des preuves de sa générosité, & de sa véritable amitié.

En 1741, M. d'Auvergne fut reçu en qualité de Violon à la Musique de la chambre du Roi, & l'année suivante à l'opéra.

Ce ne fut qu'en 1752 qu'il entra dans une carriere où Rameau triomphait depuis longtems, & où *Mondonville* avait mérité quelques succès. M. d'Auvergne donna alors le ballet des *Amours de Tempé*, ouvrage rempli de morceaux agréables, sut-tout dans la partie de la danse.

En 1753, dégoûté de l'opéra par plusieurs tracasseries qu'on lui avait fait éprouver, & qui sont inséparables de ce genre d'administration, il fit avec *Vadé*, l'un des plus jolis ouvrages de ce siecle: ouvrage qui doit faire époque, parce qu'il a le mérite d'avoir ouvert une nouvelle carriere. Ce sera toujours avec plaisir qu'on reverra l'acte charmant des *Troqueurs*; & M. d'Auvergne aura toujours la gloire d'avoir servi de modele à nos meilleurs Compositeurs.

En 1755, il obtint l'agrément du Roi pour acheter la charge de *Compositeur*, & la survivance de celle de *Maître de la Musique de la Chambre*: ce qui l'obligea de quitter sa place de violon de l'opéra; & après quatorze ans & demi du service le plus exact, il n'eut point de pension, parce qu'il s'en fallait de six mois qu'il n'eût servi le tems prescrit par l'ordonnance pour l'obtenir.

Dans ce même tems, on défendit à *Monnet*, Directeur de l'opéra-

comique, de faire repréſenter *les Troqueurs*, ſous prétexte qu'il ne devait point donner d'ouvrage totalement en Muſique.

Cette défenſe chagrina beaucoup M. d'Auvergne, qui s'était propoſé de continuer de travailler pour ce ſpectacle. Dégoûté de tous les côtés, il fut quelque tems ſans rien faire, & ne reprit l'exercice de ſon talent que par l'effet des ſollicitations d'une perſonne à qui il ne pouvait rien refuſer, & qui lui conſeilla de remettre en Muſique l'opéra d'*Iſis*; mais à peine en eut-il fait un acte, que MM. *Rebel* & *Francœur* qui l'apprirent, lui conſeillerent d'abandonner cet ouvrage par le reſpect que l'on devait aux ouvrages de Lully.

Peu de tems après, M. le Comte d'Argenſon, Miniſtre & Secrétaire d'Etat ayant le département de Paris, propoſa à M. d'Auvergne de remettre en Muſique l'opéra d'*Enée & Lavinie*. *Moncrif* fut chargé de faire au poëme les changemens néceſſaires de l'aveu de *Fontenelle*, qui eut l'honnête courage de dire à M. d'Auvergne que « lorſqu'on avait » donné cet opéra, qui n'avait point eu de ſuccès, il n'avait point ouï » dire que ce fut la faute du Muſicien ». Cette nouvelle Muſique eut un grand ſuccès, ſur-tout l'acte des Bacchantes, & l'ombre de Didon qui firent le plus grand effet.

En 1762, *Mondonville* voulant quitter l'entrepriſe du concert ſpirituel, M. d'Auvergne la prit pour neuf ans en ſociété avec MM. *Joliveau* & *Caperan*; & pendant le cours de ce bail, il compoſa quinze Motets, dont huit à grands chœurs, entr'autres le *Te Deum*, le *Miſerere* & le *De profundis*, qui furent juſtement applaudis.

L'année ſuivante, Meſdames lui firent l'honneur de le choiſir pour leur Maître de compoſition, & lui ont fait accorder pour récompenſe une penſion de douze cent livres.

En 1764, il obtint du Roi l'agrément de la ſurvivance de la charge de Surintendant de ſa Muſique.

En 1766, MM. Rebel & Francœur voulant quitter l'entrepriſe de l'opéra, M. *Bignon*, Prévôt des Marchands, lui propoſa de s'en charger à ſes riſques, ſous la condition de dépoſer à la Ville 400,000 livres de cautionnement.

M. d'Auvergne accepta cette propoſition après s'être aſſocié M. *Joliveau*, & un autre particulier qui les aidait à fournir le cautionnement.

L'arrêté du Bureau de la Ville fut fait en conséquence, & l'acte allait être signé, lorsque MM. *Trial & Berton*, protégés par un grand Prince, se présenterent avec un semblable cautionnement, & ne tarderent pas à l'emporter, par le respect qu'on avait pour les volontés de leur protecteur.

Leur entreprise ne dura que deux ans, pendant lesquels M. d'Auvergne donna *la Vénitienne*; & à cette occasion le Ministre lui fit accorder la pension d'Auteur qui est de cent pistoles.

A la fin de 1769, MM. *Trial & Berton* ayant résilié leur bail, le Bureau de la Ville les nomma Directeurs, & leur associa MM. *d'Auvergne & Joliveau.* Cette nouvelle direction entra en exercice à l'ouverture de la nouvelle salle du Palais Royal en 1770.

Le bail du concert spirituel étant prêt à finir en Juin 1771, M. d'Auvergne prévint M. le Prévôt des Marchands qu'il lui était impossible de le renouveller; cependant il ne put se défendre de s'en charger encore pour neuf ans, en société avec M. *Berton.*

Pour améliorer ce concert, les deux nouveaux Directeurs traiterent avec *Mondonville* pour avoir ses motets, que jusqu'alors il n'avait voulu donner qu'à un prix trop considérable. L'envie de les avoir, pour contenter le public qui avait la plus haute opinion de ces motets, leur fit faire des efforts dont ils se repentirent bientôt, les motets n'ayant eu qu'un médiocre succès, & ne leur ayant pas procuré les dédommagemens qu'ils en espéraient, ils demanderent à quitter leur entreprise, & l'obtinrent après avoir prouvé qu'ils ne pouvaient qu'y perdre.

Lorsque MM. des Menus-plaisirs du Roi se chargerent de l'administration de l'opéra, ils proposerent à M. d'Auvergne d'être adjoint au Directeur général; mais il n'accepta point, & se retira avec une pension de deux mille livres, qu'il avait méritée comme Directeur. Ces MM. sentant qu'après avoir travaillé si longtems pour ce spectacle, il ne serait pas juste qu'il n'eût qu'une si médiocre pension, lui firent obtenir du Roi un brevet portant trois mille livres d'appointemens, avec le titre de Compositeur attaché à l'Académie Royale; en conséquence, il se disposait à remettre plusieurs poëmes en Musique, lorsque MM. des Menus-plaisirs ayant quitté cette administration au bout d'un an, le brevet & la

pension furent supprimés. Nous croyons que la Justice du Bureau de la Ville lui fera restituer ce qui lui est dû si légitimement.

A notre jugement, M. d'Auvergne doit être mis dans la classe des Compositeurs dont la facture est la meilleure. Personne n'a mieux écrit, ni plus sûrement que lui. Ses chants sont agréables, & souvent d'une grande beauté. Il joint à ses talens beaucoup de modestie & une grande douceur, & mérite autant l'estime des gens de l'art par ses ouvrages, que par ses mœurs il s'est acquis celle de ceux qui le connaissent.

M. d'Auvergne a donné à la cour, en 1754, *la Coquette trompée*, paroles de M. *Favart*; en 1770, *Persée*, en société avec MM. *Rebel*, *Francœur* & *de Bury*, paroles de *Quinault*: *Linus*, en société avec MM. *Trial* & *Berthon*. Il a fait la moitié du quatrieme acte & le cinquieme: les paroles sont de *la Bruere*. Cet opéra a été répété & non joué: *la Tour enchantée*, poëme de M. *Joliveau*.

A l'opéra, en 1752, *les Amours de Tempé*, paroles de *Cahusac*; en 1758, *Enée & Lavinie*, paroles de *Fontenelle*: *les Fêtes d'Euterpe*, composées de *la Sybille*, paroles de *Moncrif*; d'*Alphée* & d'*Aréthuse*, paroles de *Danchet*; de *la Coquette trompée*, paroles de M. *Favart*, & du *Rival favorable*, paroles de *Brunet*; en 1760, *Canente*, paroles de *la Motte*; en 1761, *Hercule mourant*, paroles de M. *de Marmontel*; en 1763, *Pyrrhus & Polyxene*, paroles de M. *Joliveau*; en 1768, *la Vénitienne*, paroles de *la Motte*; en 1776, *le Prix de la valeur*, en un acte, paroles de M. *Joliveau*; en 1773, *Callirhoë* presqu'en totalité, paroles de *Roy*.

A l'opéra-comique, en 1753, *les Troqueurs*, paroles de *Vadé*.

Pendant le tems que M. d'Auvergne a été Directeur de l'opéra, il a ajouté des chœurs & des airs de danse dans plusieurs opéra remis au théâtre, notamment dans celui des *Fêtes Greques & Romaines*, &c.

Il a mis aussi en Musique *Orphée*, Tragédie, paroles de M. *de Marmontel*, qui n'a point encore été représentée, non plus que plusieurs autres ouvrages que M. d'Auvergne a dans son porte-feuille.

Avant que de commencer à travailler pour l'opéra, M. d'Auvergne avait donné au public, en 1740, un livre de trios pour deux violons & une basse, & un livre de sonates pour le violon; & en 1750, deux livres de concerts de symphonies à quatre parties, qui sont très-agréables.

Baccelli a donné aux Italiens *le nouveau Marié* ou *les Importuns*, paroles de M. *Cailhava*.

Bacilly (Benigne de), habile Compoſiteur du dernier ſiecle, montrait la Muſique à Mad. la Maréchale de la Ferté. Un jour que le Maréchal l'y vit en habit court, il lui dit: *Bacilly, eſt-ce que vous n'êtes plus Prêtre*? Anecdote qui prouve que les Prêtres ne paraiſſaient alors qu'en habit long.

Il a fait un livre intitulé: *Remarques curieuſes ſur l'art de bien chanter*, &c. 1668.

Balbastre (Claude), né à Dijon le huit Décembre 1729, arriva à Paris le ſeize Octobre 1750.

En 1752, il eut l'honneur d'être mandé à la cour pour y exécuter l'ouverture de Pygmalion qu'il avait arrangée pour le clavecin.

Rameau qui avait accueilli ſes talens comme ils le méritaient, l'encouragea par ſes avis & ſes leçons, comme compatriote & ami.

M. Balbaſtre débuta au concert ſpirituel le vingt-un Mars 1755, en offrant au public un genre de Muſique neuf pour l'orgue, & dont le ſuccès eſt conſtaté au Mercure d'Avril de la même année. Il fut reçu Organiſte de l'égliſe de S. Roch en ſurvivance de M. *Landrin*, Organiſte du Roi, le vingt-ſix Mars 1756, & compoſa pour cette paroiſſe ſes Noëls en variations, qu'il exécuta tous les ans à la Meſſe de minuit, juſqu'en l'année 1762 que M. l'Archevêque de Paris lui fit défendre de toucher l'orgue à la Meſſe de minuit; & pareille défenſe lui fut faite en 1776, pour ſes *Te Deum* de la veille de S. Roch, époque à laquelle ils ont ceſſé d'avoir lieu.

M. Balbaſtre fut reçu Organiſte de l'égliſe de Paris, le premier Octobre 1760, à la place de feu M. Dubouſſet.

Enfin le ſeize Août 1776, il fut nommé par brevet Organiſte de Monsieur, Frere du Roi.

On lui doit la perfection donnée à l'inſtrument appellé *Forté-piano*, qu'il a imaginé de faire organiſer, ainſi que l'idée d'ajouter un jeu de buffle au clavecin; ce que MM. *Cliquot*, Facteur d'orgues du Roi, & *Paſcal*, Facteur de clavecin, ont exécuté avec la plus grande perfection.

Nous avons de M. Balbaſtre, *plusieurs concerto d'orgue*, non gravés; *un livres de pieces de clavecin*, gravé; *un livre contenant quatre ſuites de Noëls avec des variations*, gravé; *un livre de quatuors pour le clavecin*, avec accompagnement de deux violons, une baſſe & deux cors *ad libitum*, gravé.

Il eſt maintenant occupé à finir un œuvre conſidérable, qu'il compte donner bientôt au public, & qui, probablement, lui plaira autant que ſes premiers.

Les talens de M. Balbaſtre ſont trop connus, pour que nous entreprenions de les louer. Les défenſes qui lui ont été faites, prouvent quelle était la foule de ſes auditeurs, & le plaiſir que l'on prenait à l'entendre. Il faut exceller dans tant de parties différentes pour être excellent Organiſte, que ceux de cette claſſe ſont au-deſſus des éloges.

Bambini, bon Compoſiteur, qui fit connaître ſes talens dès ſa plus tendre enfance. Lorſque les bouffons Italiens vinrent à Paris, en 1753, le Muſicien, âgé de ſept ou huit ans, tenait le clavecin, & même compoſa pluſieurs ariettes ajoutées aux intermedes que l'on donna alors.

Depuis il eſt devenu Profeſſeur de clavecin, & a compoſé quelques ouvrages donnés aux Italiens.

En 1774, *les Amans de village*, paroles de *Riccoboni*; en 1776, *Nicaiſe*, paroles de *Vadé*, avec des ariettes ajoutées par M. *Frameri*.

Barré (Antoine), Compoſiteur, qui vivait vers 1540. On trouve de ſes ouvrages dans un recueil de Muſique à trois parties, imprimé à Veniſe, en 1563.

Barre (Michel de la), Compoſiteur & célebre Joueur de flûte, né à Paris vers 1680, & mort dans la même ville vers 1744, était fils d'un Marchand de bois.

Il donna à l'opéra, en 1700, *le Triomphe des arts*, paroles de *la Motte*; en 1705, *la Vénitienne*, idem.

Il a auſſi donné trois livres de trios pour la flûte, & treize ſuites à deux flûtes.

Barthelemont, l'un des plus agréables Violons de ce ſiecle, eſt maintenant

maintenant à la tête de l'orcheſtre de Londres. Ses compoſitions ſont auſſi chantantes que bien écrites.

Dans un voyage qu'il fit en Italie, il épouſa une femme dont la voix eſt auſſi belle que ſa maniere de chanter a de charmes.

Ils vivent dans la plus grande union à Londres, où probablement ils ſe ſont fixés pour toujours.

M. Barthelemont a donné à la Comédie Italienne, en 1768, *le Fleuve Scamandre*, paroles de M. *Renout.*

Batistin (Jean Stuck), né à Florence, & mort à Paris vers 1745, a donné à l'opéra, en 1709, *Méléagre*, paroles de *Jolly*; en 1711, *Manto la Fée*, paroles de *Meneſſon*; en 1720, *Polidore*, paroles de *Laſerre.*

On a de lui quatre livres de cantates. Ce fut lui qui joua le premier du violoncelle à l'opéra. Il obtint de Louis XIV une penſion ſur l'opéra, pour la conſerver pendant tout le tems qu'il demeurerait en France.

Beau-joyeux (Baltazar de), d'abord appellé Baltazarini, était le meilleur Violon de ſon tems. Il fut envoyé de Piémont par le Maréchal de Briſſac, à la Reine Catherine de Médicis, qui le fit ſon premier valet-de-chambre & l'intendant de ſa Muſique. On trouve à la bibliotheque du Roi pluſieurs ouvrages de Beau-Joyeux, entr'autres, le programme d'un divertiſſement qu'il donna à LL. MM. aux noces du Duc de Joyeuſe & de *Mademoiſelle de Vaudemont*, en 1581. Nous en avons donné l'extrait dans notre premier livre.

Un des Poëtes de la cour fit ces vers à ſa louange :

Beaux-Joyeux, qui, premier des cendres de la Grèce,
Fais retourner au jour le deſſein & l'adreſſe,
Du ballet compoſé, en ſon tour meſuré,
Qui d'un eſprit divin toi-même devancé,
Géomètre inventif, unique en ta ſcience,
Si rien d'honneur s'acquiert, le tien eſt aſſuré.

Beaulieu, Maître de Muſique de la chambre de Henri III, compoſa avec *Salmon* la Muſique de la ſuperbe fête que ce Monarque donna pour les noces du *Duc de Joyeuſe*, & de *la Princeſſe de Lorraine*, ſœur

de la Reine. On dit que cette fête coûta plus de douze cent mille écus, (plus de ſix millions de notre monnoie).

Begue (le), Organiſte de S. Merry & de la chapelle du Roi, mort en 1700. On dit que ſon exécution, qui paraiſſait inconcevable, était due à une troiſieme main d'un de ſes éleves dont il ſe ſervait, ſans qu'on le ſut : il en réſultait un effet prodigieux.

Bellin (Guillaume), a mis en muſique, à quatre parties, les cantiques de la bible, en 1560.

Bernier (Nicolas), né à Mantes en 1664, & mort à Paris le cinq Septembre 1734, fut Maître de Muſique de la Ste. Chapelle, & enſuite de la Chapelle du Roi. On le regarde comme un des plus grands Compoſiteurs qui ayent exiſté ; mais la grande régularité de ſes compoſitions les rendait froides.

Dans ſon ſéjour à Rome il voulut prendre une connaiſſance exacte de tous les ouvrages de *Caldara*, le plus célebre maître de l'Italie dans ce tems-là ; & ayant appris que ce Muſicien avait la manie de ne jamais communiquer ſes partitions, il ne trouva d'autre moyen pour parvenir à ſon but, que de ſe faire préſenter à lui en qualité de domeſtique. Sa belle figure détermina Caldara à le prendre à ſon ſervice, & alors il eut plus d'occaſions qu'il ne lui en fallut pour étudier tout ce qu'il ne voulait que parcourir.

Un jour ayant trouvé ſur le bureau de ſon maître un morceau que Caldara paraiſſait avoir de la peine à terminer, Bernier prit la plume & l'acheva. L'étonnement de Caldara fut extrême ; mais il découvrit bientôt la vérité, & cette aventure les lia de l'amitié la plus intime.

De retour en France, il s'y fit admirer par ſes motets, ſur-tout par le *Miſerere*, que l'on regarde comme un chef-d'œuvre.

Depuis qu'il fut attaché à la chapelle du Roi, il paſſa la plus grande partie de ſa vie à donner des leçons, la plupart gratuites, à tous ceux qui ſe préſentaient pour en prendre.

Son école a été ſans contredit la meilleure qui ait jamais exiſté en France. Il y enſeignait les vrais principes du contrepoint & de la fugue,

prise de toutes les manieres. Ce genre est presqu'oublié aujourd'hui ; nous n'avons plus que quelques maîtres de chapelle qui défendent encore courageusement les vrais principes & la véritable composition ; peut-être parviendront-ils à leur rendre tous leurs droits, lorsque le regne passager du mauvais goût sera détruit. On ne doit regarder comme les auteurs de cet égarement que plusieurs prétendus Compositeurs, qui n'ayant ni assez d'intelligence, ni assez de patience pour s'instruire avant que de créer, ont cru prouver du génie, en établissant de nouveaux genres où les caprices servent de régles, & où les effets se font sans qu'ils en connaissent les causes. De tous les Compositeurs modernes qui ont le plus de réputation, il n'en existe peut-être pas six qui sachent écrire la fugue la plus simple, comme l'écrivait le moindre écolier de Bernier.

On aura beau dire ; la fugue sera toujours la pierre de touche du Compositeur ; & qui ne la sait manier de toutes les façons, ne sera jamais qu'un barbouilleur de notes.

Bertin, Maître de clavecin de la maison d'Orléans, fit en 1706, avec Bouvart, l'opéra de *Cassandre*, paroles de *la Motte ;* en 1710, *Diomede*, paroles de *la Serre ;* en 1716, *Ajax*, paroles de *Mennesson ;* en 1718, *le Jugement de Pâris*, paroles de *Pellegrin ;* en 1719, *les Plaisirs de la campagne*, ballet, paroles de *Pellegrin.*

Berton (M.) Surintendant de la Musique du Roi, est né à Paris en 1727, d'une bonne famille marchande.

On lui fit apprendre la Musique dès l'âge de quatre ans ; à six on l'envoya à Senlis pour y être élevé, & à cet âge il lisait la Musique à livre ouvert.

Il apprit dans cette ville le chant sur le livre, la composition, le clavecin, le violoncel, & l'orgue auquel on le destinait.

A douze ans il avait déja fait chanter à la cathédrale de Senlis des grands motets, & avait touché l'orgue plusieurs fois. Il revint à quinze ans dans le sein de sa famille, où son éducation fut perfectionnée.

M. Dun, ancien Acteur de l'opéra, chez qui il allait souvent, lui ayant trouvé de la voix, lui conseilla de se présenter à l'opéra, pour débuter dans le chant. Séduit par les avantages qu'on lui faisait espérer,

M. Berton proposa son début à ses parens, qui ne voulurent point y consentir, mais lui permirent d'entrer à Notre-Dame pour y chanter la basse-taille; ne pouvant résister au goût qui l'entraînait vers l'opéra, il ne sortit de la premiere Messe où il chanta que pour se présenter au magasin, où il fut reçu par MM. *Rebel* & *Francœur*.

Ce fut en 1744 qu'il débuta à l'opéra; il y resta près de deux ans, & pendant ce tems il fut chargé de différens rôles; mais une timidité qu'il ne pouvait vaincre, le détermina à demander un congé de deux ans pour se former dans les opéra de province. Il partit en 1746 pour Marseille, & y joua pendant deux ans les rôles en second; mais au bout de ce tems s'appercevant que sa voix diminuait au lieu d'augmenter, il quitta le chant pour se livrer entiérement à l'orchestre, & s'engagea avec le Directeur de Marseille pour accompagner du clavecin à son spectacle. Il le suivit peu de tems après à Bordeaux, & ayant remplacé le Maître de Musique de l'orchestre qui était tombé malade, il se trouva à vingt & un ans à la tête d'un spectacle, qui ne fut jamais si bien conduit que par lui.

Ce fut alors qu'il commença à composer des airs de danse, & à raccommoder des opéra qui eurent beaucoup de succès; ce qui l'engagea à se fixer à Bordeaux, & à accepter deux orgues qu'on lui offrit, & la direction du concert, sans exiger qu'il quittât l'opéra. Au bout de quelques années, le desir de revoir ses parens le ramena à Paris; il y revint en 1753. Peu de tems après M. Royer étant mort, & la ville desirant alors se passer de MM. Rebel & Francœur, qui étaient seuls capables de conduire l'opéra, on eut envie d'en charger M. Berton; mais il s'éleva une grande difficulté de savoir qui on choisirait pour battre la mesure, parce que, disait-on, il fallait que ce fût un membre de l'orchestre. MM. Rebel & Francœur, raccommodés avec la ville, furent nommés Directeurs, & ils commencerent par établir un concours, pour choisir un maître de l'orchestre. MM. *Aubert*, *Exaudet*, *Giraud*, *Labbé*, *Piffet*, &c. se présenterent, & firent exécuter chacun à leur tour. M. Berton l'emporta, & fut nommé, même de l'aveu de ceux qui avaient concouru avec lui.

En 1760, il obtint la survivance de la charge de Maître de la Musique du Roi, & fut reçu violoncelle de la chambre, pour le dédommager de

ce que, pendant plusieurs années, il avait battu la mesure à tous les grands spectacles de Versailles, sans avoir d'appointemens.

En 1767, MM. Rebel & Francœur ayant demandé leur retraite, MM. Berton & Trial obtinrent l'entreprise de l'opéra; mais en 1770, ils en demanderent la résiliation, & resterent Directeurs avec MM. d'Auvergne & Joliveau; & M. Berton demeura toujours chargé de l'orchestre, & d'y battre la mesure.

En 1772, M. Rebel fut nommé seul Administrateur général de l'opéra, & se retira en 1774. Alors M. Berton lui succéda avec le même titre; & en 1775, il obtint la survivance de Surintendant de la Musique du Roi.

L'année suivante, MM. des Menus-plaisirs s'étant chargés de l'opéra pour le Roi, M. Berton fut encore nommé Administrateur & Directeur; & ce fut alors qu'il obtint un Arrêt du Conseil qui lui fixait sa retraite à tout événement.

Il ne tarda pas à se féliciter d'avoir obtenu cette grace; car en 1778, l'opéra ayant été donné à entreprise, & les propositions qu'on fit à M. Berton, ainsi que les conditions qu'il exigeait, n'ayant pu avoir lieu, il demanda sa retraite & l'obtint.

Depuis l'établissement de l'opéra, aucun Directeur n'a resté en place aussi longtems que lui, & ne s'y est trouvé dans des circonstances aussi critiques. Nous devons dire à sa louange que c'est lui qui a commencé à composer l'orchestre de la maniere dont il est aujourd'hui; & que par ses soins il est devenu le premier de l'Europe, par le choix des sujets, & par la précision avec laquelle on y exécute (ainsi qu'à l'orchestre du Roi) les ouvrages des Auteurs qu'on aime.

Si les Musiciens de l'orchestre réfléchissaient davantage sur les devoirs de leur état, ils se regarderaient comme dépositaires de la gloire & de la fortune de plusieurs gens de mérite, qui, pour avoir peut-être des torts avec eux par les formes, n'en sont pas moins dignes d'être soutenus & encouragés. Si la prévention, les cabales, les préjugés, l'engouement, sont blâmables chez tous les hommes, ils sont odieux parmi les membres d'un orchestre qui tient presque entre ses mains le destin d'un Compositeur qui s'abandonne à lui. L'orchestre de l'opéra est trop bien composé aujourd'hui, pour craindre à l'avenir de pareilles injustices; & les nou-

veaux Compositeurs pourront désormais avec assurance confier à leur honnêteté le soin de leurs succès.

M. Berton a donné à l'opéra, en 1755, *Deucalion & Pyrrha*, avec M. *Giraud*, paroles de *Ste. Foix*; en 1761, *Camille*, de *Campra*, raccommodée & augmentée de chœurs & d'airs de danse : *Iphigénie en Tauride*, de *Desmarets*, idem; en 1766, *Silvie*, avec M. *Trial*, paroles de M. *de Laujon*; en 1767, *Théonis*, avec MM. *Trial & Granier*, paroles de *Poinsinet*; en 1771, en société, l'opéra d'*Amadis de Gaule*, de *Lully*, excepté le récitatif; en 1772, idem, *Adele de Ponthieu*, paroles de M. *de S Marc*; en 1773, à la Cour, en société avec M. *Granier*, l'opéra de *Bellerophon*, de *Lully* : celui d'*Issé*, joué aussi à la Cour dans la même année; en 1775, les divertissemens de *Cythere assiégée*, opéra-comique de M. *Gluck*.

Enfin, depuis quinze ans, il s'est peu donné d'opéra ancien qu'il n'y ait travaillé, soit pour les coupures ou pour les augmentations jugées nécessaires, même dans *Castor* & dans *Dardanus*, dont plusieurs morceaux ajoutés sont de lui.

M. Berton a véritablement le tact du bon Compositeur, écrit bien, & avec esprit; personne ne lit mieux que lui une partition, & n'en devine mieux les effets. Il ne manquait à M. Berton que moins d'affaires, & par conséquent plus de tems à donner à la composition, pour être un de nos plus grands Compositeurs.

Bertrand (Antoine), bon Musicien, né à Fontanges en Auvergne, a mis en Musique les sonnets ou amours de Ronsard, imprimés en 1576.

Bianchi a donné à la Comédie Italienne, en 1775, *la Réduction de Paris*, paroles de M. *de Rosoy*; en 1777, *le Mort marié*, paroles de M. *Sedaine*.

Bisson (Louis) a fait en 1576, des chansons estimées. Il réduisit aussi de quatre parties à un duo, sans rien changer au premier dessus, plusieurs bonnes chansons de *Nicolas du Chemin*.

Blaise, Basson de la Comédie Italienne, a fait beaucoup d'airs qui

ont eu dans le tems beaucoup de succès. Les divertissemens des parodies & des comédies dans lesquelles il y avait alors de la Musique, étaient presque tous de Blaise.

Il a donné en 1759, *Isabelle & Gertrude*, charmant opéra-comique de M. *Favart*, dans lequel Mad. *la Ruette* a rendu avec tant de charmes le rôle d'Isabelle.

Blamont (François Colin de), Chevalier de l'ordre du Roi, Surintendant de sa Musique, & Maître de celle de la Chambre, naquit à Versailles le vingt-deux Novembre 1690.

Son pere était ordinaire de la Musique du Roi, & cultivait en même-tems la Peinture; ses deux fils hériterent de ses talens. L'aîné devint un des plus agréables Musiciens de son tems; & le cadet (Colin de Vermont) fut Professeur estimé à l'Académie de Peinture.

M. de Blamont n'avait que dix-sept ans lorsqu'il fut admis à la Musique de Mad. la Duchesse du Maine, qui, dès ce moment, ne cessa de lui continuer ses bontés.

Son début en composition fut la cantate de Circé, du grand Rousseau; elle eut le plus brillant succès, & lui valut l'amitié du célebre *la Lande*, qui, dès ce moment, devint son maître, & ne lui cacha rien des connaissances que lui avaient acquises ses longues méditations sur la Musique.

Ce fut à l'amitié de M. Fagon, Intendant des finances, que M. de Blamont dut l'agrément de traiter, avec Lully le fils, de sa charge de Surintendant de la Musique du Roi, en 1719.

En 1723, il donna les fêtes grecques & romaines, & ce fut l'époque de sa réputation.

M. de Blamont passa jusqu'à soixante & dix ans une vie tranquille, honoré du public, estimé des grands que les devoirs de sa charge l'obligeaient de voir souvent, & chéri de ses amis, qui le regardaient comme un pere. Il fut attaqué d'une hydropisie de poitrine qui le conduisit au tombeau le quatorze Février 1760, regretté de tous ceux qui l'avaient connu, & sur-tout d'une famille respectable dont il faisait le bonheur.

Parmi les œuvres nombreuses de M. de Blamont, on distingue: *les Fêtes de Thétis*, ballet héroïque en trois actes, dont le dernier est de M. *de Bury*, son neveu: *Jupiter vainqueur des Titans*, exécuté au mariage de

M. le Dauphin en 1745. M. de Bury y a beaucoup travaillé : *les Caracteres de l'amour*, représentés à l'opéra en 1738 : *Diane & Endymion*, paroles de *Fontenelle*, en 1731 : *les Fêtes grecques & romaines*, &c.

Blanchard (Esprit-Joseph-Antoine), né à Pernes dans le Comtat, le vingt-neuf Février *1696*, était fils d'un Médecin, & fut fait enfant de chœur à la Métropole d'Aix en Provence. *Guillaume Poitevin*, le maître des célebres *Gilles & Campra*, donna de si bonnes leçons au jeune Blanchard, qu'à l'âge de vingt & un ans il fut nommé Maître de Musique du Chapitre de S. Victor à Marseille. De-là il passa à Toulon, à Besançon & à Amiens.

En 1737, il fit chanter devant le Roi son magnifique motet, *Laudate Dominum*, & obtint une des quatre charges de maître de la chapelle, vacante par la mort du sieur Bernier.

En 1742, il obtint un prieuré & une pension sur une abbaye ; & en 1748, fut chargé des Pages de la Musique. Il quitta dans la suite l'état ecclésiastique & se maria. Pour récompenser ses grands talens & ses longs services, le Roi lui accorda des lettres de noblesse, & le cordon de S. Michel qui vaquait par la mort du grand Rameau. Après avoir été trente-trois ans sous-maître, il fut nommé Maître en *1761*, & mourut à Versailles des suites d'une fluxion de poitrine, le 10 Avril 1770, emportant les regrets de tous les gens de l'art, qui tous étaient ses amis, & le respectaient comme leur pere. Sa modestie était égale à ses profondes connaissances.

Boesset (Jean-Baptiste), Seigneur de Denaut, était Maître-d'hôtel du Roi, & Surintendant de la Musique de sa chambre.

Il mourut le vingt-sept Janvier *1686*, à plus de quatre-vingt ans. On trouvera une chanson de lui dans notre quatrieme livre.

Boësset passait pour être le plus habile Joueur de luth du tems de Louis XIII.

Boismortier, né en *1691*, parut dans un tems où l'on n'aimait que la Musique simple & fort aisée. Ce Musicien adroit ne profita que trop de ce goût à la mode, & fit pour la multitude des airs & des duo sans nombre,

nombre, qu'on exécutait sur les flûtes, les violons, les hautbois, les musettes, les vielles, &c. Cela eut un très-grand débit; mais malheureusement il prodigua trop ces badinages harmoniques, dont quelques-uns pourtant étaient semés de saillies agréables. Il abusa tellement de la bonhommie de ses nombreux acheteurs, qu'à la fin on dit de lui :

« Bienheureux Boismortier, dont la fertile plume
» Peut tous les mois sans peine enfanter un volume,
» Ta musique, il est vrai, &c.... »

Boismortier, pour toute réponse à ses critiques, disait : *je gagne de l'argent.* Au reste, il prouva du talent dans son opéra de *Daphnis & Cloé*, qui fut bien reçu. Il s'était déja essayé à l'Opéra par deux autres ouvrages.

Ce Musicien était plaisant, ingénieux, & de bonne compagnie; il faisait des vers à la maniere de Scaron, dont quelques-uns couraient dans les sociétés. C'est ce qui lui valut apparemment la connaissance intime de MM. la Bruere, Favart & Laujon, qui lui donnerent chacun un poëme à mettre en Musique.

On a toujours fait cas de Boismortier pour ce qu'on nomme *Facture.* Il prouva par son *Fugit nox* qu'il aurait pu être nommé Maître de chapelle. Ce motet exécuté au concert spirituel, pendant plusieurs années consécutives, la veille & le jour de Noël, fut toujours applaudi avec le même transport. Boismortier avait eu le secret d'y faire entrer des Noëls qui sortaient du cadre, & dont les chants mélodieux se mariaient agréablement avec des récits, des chœurs & des symphonies qui paraissaient n'y avoir aucun rapport. Ce travail pénible lui coûta infiniment, & fut couronné par le plus grand succès.

Boismortier était trop distrait pour pouvoir conduire sa Musique lui-même. Aussi, disait-il assez plaisamment aux Directeurs de l'Opéra & du Concert : *Messieurs, voilà ma partition, faites-en ce que vous pourrez; car pour moi je n'entends pas plus à la faire valoir que le plus petit enfant de chœur.*

On peut assurer que ce Compositeur aurait eu de la réputation, s'il n'eût fait que la moitié de ses ouvrages; malgré cela, il passera toujours parmi les connaisseurs pour un bon harmoniste. Ses ouvrages sont très-nombreux, & presque tous gravés. Quoiqu'ils soient oubliés depuis long-

tems, quelqu'un qui voudrait ſe donner la peine de fouiller cette mine abandonnée, pourrait y trouver aſſez de paillettes pour former un lingot.

Boiſmortier mourut à Paris, en 1755, âgé de ſoixante-quatre ans. Il avait donné à l'Opéra, en 1736, *les Voyages de l'amour*, paroles de *la Bruere*: en 1745, *Don Quichotte*, paroles de M. *Favart*; en 1747, *Daphnis & Cloé*, paroles de M. *Laujon.*

Boni (Guillaume), a mis en Muſique, à quatre parties, en 1607, les ſonnets de Ronſard.

Bourgault paſſait en 1679 pour être un des meilleurs Compoſiteurs Français, & était Maître de Muſique de la cathédrale de Beauvais; & dans ce tems-là la Muſique de cette cathédrale était une des meilleures du royaume. On chanta en cette année un beau motet de ſa compoſition, pour la cérémonie de la priſe de poſſeſſion de l'Evêché de Beauvais, par M. *de Forbin.*

Bourgeois, né dans le Hainault vers l'an 1675, fut reçu à l'Académie de Muſique pour y chanter la haute-contre, & avait une voix très agréable. Il s'attacha bientôt à la compoſition, & donna à l'Opéra, en 1713, *les Amours déguiſés*, paroles de *Fuzelier*; en 1715, *les Plaiſirs de la paix*: un livre de cantates, & pluſieurs cantates ſéparées. Il fut fait Surintendant de la Muſique de M. le Duc, & mourut en Janvier 1750.

Bournonville. *Valentiny de Bournonville*, Chanoine de S. Firmin, a fait imprimer pluſieurs de ſes ouvrages en 1646, chez *Ballard.*

Jean ſon pere, Organiſte de la cathédrale d'Amiens, a fait imprimer pluſieurs Meſſes à quatre voix, depuis 1618 juſqu'en 1630.

Un de ſes fils devint Maître de la cathédrale d'Amiens, & laiſſa un fils qui était le célebre Bournonville, le meilleur maître d'accompagnement de ſon tems, & qui mourut à plus de quatre-vingt ans, vers 1758. Le grand Rameau en faiſait le plus grand cas, quoique ſa méthode fût entierement oppoſée à celle de Bournonville; & nous avons joui bien des fois du plaiſir de les entendre ſe diſputer, mais d'une maniere qui ne pouvait qu'être utile à l'inſtruction de ceux qui les écoutaient.

Bournonville était éleve de Bernier, & a composé dans le genre de son maître plusieurs motets qui ont été imprimés par *Ballard.*

Bousset (Jean-Baptiste de), né à Dijon en 1662, & mort à Paris en 1725, était Maître de Musique de la chapelle du Louvre, & de celles des Académies Françaises, des Sciences & des Inscriptions. Sa maniere de chanter était si agréable, qu'il fit à Paris une grande fortune, en chantant des airs que personne ne composait mieux que lui.

Pendant trente-quatre ans il donna au public un livre d'airs, dont plusieurs plaisent encore de nos jours, & sont trop connus pour que nous ayons eu besoin d'en transcrire quelques-uns.

De Bousset fit aussi plusieurs beaux motets qui augmenterent sa réputation. Sa voix aussi agréable que sa figure, ne contribuerent pas peu à sa fortune.

Il laissa deux fils, dont *Drouart de Bousset* naquit à Paris, le onze Décembre 1703, & reçut de son pere la meilleure éducation. Il commença par se livrer au dessin & à la peinture; mais il les quitta bientôt pour ne s'occuper que de Musique. Bernier fut son maître; & l'on sait que c'est de son école que sont sortis nos plus habiles Compositeurs avant Rameau. De Bousset n'avait que vingt-deux ans, lorsqu'après la mort de son pere, il fut nommé Maître de Musique des Académies des Sciences & des Inscriptions. Une lettre que Bernier écrivit à l'Abbé Bignon, rassura les Académiciens sur la jeunesse de leur nouveau Compositeur. Le premier motet qu'il leur donna, fit concevoir de lui les plus flatteuses espérances. Cependant l'Académie Française, à la sollicitation de Fontenelle, crut devoir accorder à *Dornel*, Organiste de Ste. Geneviéve, la place de Maître de sa Musique, qui était due au jeune de Bousset, d'abord à titre d'héritage, & peut-être plus encore à titre de mérite. Depuis ce tems jusqu'en 1759, de Bousset fit exécuter tous les ans de nouveaux motets qui prouverent son talent.

Le célebre Calviere lui avait montré l'accompagnement, & l'avait décidé à cultiver l'orgue. Il devint bientôt Organiste de S. André, où tous les Amateurs allaient l'entendre. Qu'on nous permette ici une petite digression sur l'art de l'Organiste, art merveilleux, qui n'est sans doute pas assez connu du public. Il faut qu'un excellent Organiste soit instruit

des plus profonds secrets de l'harmonie, qu'il ait un goût sûr, une imagination brillante, qu'il opere à commandement, & que sa tête sonore fournisse à des doigts flexibles tous les passages, tous les traits, tous les effets.

C'est une espece de magie : en un mot, le véritable Organiste est un génie qui crée sur le champ. La nature fit ce précieux don à Marchand, à Daquin, à Calviere, à Rameau, à Couperin & à quelques autres. Après eux, de Bousset l'eut aussi quelquefois. Le Dimanche dix-huit Mai 1760, jour du sacre du Prince Louis de Rohan-Guémenée, aujourd'hui Cardinal, il toucha pour la derniere fois l'orgue de Notre-Dame, mais avec une aisance, avec une vivacité qui ne lui étaient pas ordinaires; *jamais*, avait-il dit à un de ses amis dès le matin, *jamais je ne me suis senti tant en verve qu'aujourd'hui.* Au dernier couplet de la Messe, il se trouva mal. La paralysie se déclara, & le lendemain il mourut, laissant trois filles aimables, dont l'aînée seule a montré du goût pour le talent de ses peres. Elle chante avec goût, & touche agréablement du clavecin.

Il est étonnant que de Bousset né avec de l'esprit, & qui avait acquis des connaissances, pût croire aux Convulsionnaires. Il avait l'imagination si sensible, que de misérables prestiges ébranlerent absolument les fibres trop délicates de son cerveau. Un accès de rigorisme outré lui fit casser les planches de deux livres de jolies chansons qui sont devenues fort rares. Il était cependant aimable en société, & composait quelquefois des divertissemens charmans pour les fêtes de ses amis; mais il ne fallait pas toucher aux matieres qui l'avaient si fort affecté; aussitôt il ressemblait à un inspiré; ses yeux s'allumaient, & il ne parlait plus que de miracles. Cependant il lui en coûta moins qu'à Guimond de la Touche, Auteur d'*Iphigénie en Tauride.* Cet infortuné jeune homme qui annonçait un grand talent, est mort, comme on sait, pour avoir assisté une seule fois au tripot des Convulsionnaires.

Bouvard, Chevalier de l'ordre du Christ, après avoir beaucoup voyagé, donna à l'opéra, en 1702, *Médus*, paroles de *Lagrange*; en 1706, *Cassandre*, en société avec Bertin, *idem.*

On a de lui plusieurs cantates, quatre livres d'airs à chanter, des motets, &c.

Boyer. Voyez son article au Chapitre des Auteurs Français qui ont écrit sur la Musique.

Boyvin (J.) Organiste de l'église cathédrale de Rouen, fit en 1700 un Traité abrégé de l'Acompagnement.

Brassac (le Chevalier de), né avec beaucoup de talens, dans un tems où l'art n'avait pas fait encore de grands progrès, composa deux opéra qui ont eu du succès.

En 1733, *l'Empire de l'Amour*, paroles de *Moncrif*; en 1750, *Léandre & Héro*, paroles de M. *le Franc de Pompignan.*

Brossard (Sébastien de), né vers 1660, Maître de la Musique de la cathédrale de Strasbourg, & ensuite de celle de Meaux, a été l'un des plus grands Musiciens que nous ayons eus, pour la théorie & la pratique.

Il a composé plusieurs motets estimés. Voyez son article au Chapitre des Ecrivains Français.

En 1730, année de sa mort, il a laissé à la bibliothèque du Roi un grand nombre de manuscrits que nous avons tous parcourus, & dans lesquels nous avons trouvé une infinité de bonnes choses. Il serait à desirer qu'un habile homme les examinât avec soin, & donnât au public ce qui mérite d'en être conservé.

Bucès (Jacques de), a fait des chansons françaises à six voix, imprimées à Venise vers 1556.

Buisson (Du), fameux Compositeur, du regne de Louis XIV, était un de ceux qui réussissait le mieux dans le genre des chansons & des duo. Il mourut en 1712, & on fit ces vers à sa louange:

« De du Buisson la parque impitoyable
» De son heureux destin vient d'arrêter le cours;
» Il était l'Orphée de nos jours
» Et le ferme appui de la table.
» De son sort, chers amis, pourquoi nous attrister?
» Nous devons partager sa gloire.
» Apollon dans les cieux le retient pour chanter,
» Et Bacchus pour son maître à boire ».

Burck (Joachim), Auteur de vingt-cinq pieces de Musique, tant pour la voix que pour les instrumens. Ces pieces sont en partie destinées à l'église, & imprimées en 1561.

Bury (Bernard de), né à Versailles le vingt Août 1720, d'une famille honnête, attachée au service du Roi depuis près d'un siecle, soit dans les charges de la Maison de Sa Majesté, soit dans le service militaire, fut élevé sous les yeux de M. de Blamont, son oncle.

En 1739, feu M. le Duc de la Tremoille, premier Gentilhomme de la Chambre du Roi, Amateur éclairé des arts, composa les paroles d'un ballet en trois actes & un prologue, & fit choix de M. de Bury pour le guider dans la composition de la Musique de cet ouvrage, fait uniquement pour l'amusement d'une grande Princesse.

Il fut reçu cette même année, en survivance d'Acompagnateur de la chambre du Roi.

En 1744, il fut reçu Maître de la Musique de Sa Majesté, en survivance de M. de Blamont, dont il avait épousé la niece.

En 1751, il fut pourvu de la charge de Surintendant, en survivance de M. Rebel.

En 1755, le Roi lui accorda une pension, en faveur de ses services.

Ses ouvrages sont: *les Caracteres de la Folie*, ballet en trois actes & un prologue, paroles de *Duclos*, Historiographe de France, représenté par l'Académie Royale de Musique en 1743, & remis au théâtre en 1762.

La Nymphe de la Seine, paroles de Mlle. *de Lussan*, divertissement fait à l'occasion du retour de la premiere campagne de Louis XV, exécuté devant LL. MM. à Versailles.

La Prise de Berg-op-Zoom, cantate exécutée devant le Roi au retour de la campagne de Fontenoy.

Jupiter vainqueur des Titans, tragédie composée avec M. *de Blamont*, représentée devant LL. MM. aux fêtes du premier mariage de Mgr. le Dauphin, paroles de M. *de Bonneval.*

De profundis, motet à grand chœur, composé pour la pompe funebre de Madame la Dauphine.

Un Divertiſſement fait à l'occaſion du ſecond mariage de M. le Dauphin, ſupplée au prologue de la tragédie de *Perſée*, repréſentée devant LL. MM. aux fêtes de ce mariage; paroles de *la Bruere*.

Les Bergers de Sceaux, divertiſſement exécuté devant S. A. S. Mad. la Ducheſſe du Maine.

La Parque vaincue, divertiſſement pour la convaleſcence de M. le Duc *de Fronſac*.

Titon & l'Aurore, ballet en un acte, repréſenté devant le Roi en 1750, & mis au théâtre de l'Opéra en 1751, paroles de *Roy*.

Hylas & Zelis, ballet en un acte, repréſenté à l'Opéra en 1762, & remis pluſieurs fois au théâtre.

Palmire, & *Zenis & Almaſie*, deux ballets en un acte, repréſentés à Fontainebleau en 1765, paroles de M. le Duc de *la V*...

BUYS (Jacques de), a fait des chanſons à ſix voix, imprimées à Veniſe.

CAIGNET (Denis), Muſicien attaché au Duc de Villeroy, mit en Muſique, à pluſieurs parties, les pſeaumes de David traduits par *Phil. Deſportes* : ils furent imprimés chez *Ballard*, en 1607.

CALVIERE (Guillaume-Antoine), Organiſte de la chapelle du Roi, & l'un des plus habiles qui aient jamais exiſté, mourut le dix-huit Avril 1755. Il traitait les fugues les plus difficiles avec une rapidité ſinguliere; & plus elles étaient biſarres, plus ſon génie trouvait de quoi ſe développer. Il était né en 1695, & en 1738, fut reçu Organiſte de la chapelle.

Ayant concouru dès 1730 avec Dagincourt, François Couperin qui était nommé juge, ayant plus d'égard à l'âge des deux compétiteurs qu'à leur talent, prononça pour Dagincourt; mais voulant ſe diſculper auprès de Calviere, il le loua infiniment ſur ſon talent; & lui ayant demandé où il avait appris à jouer de l'orgue auſſi ſupérieurement, Calviere lui répondit : *Monſieur, c'eſt ſous l'orgue de S. Gervais* : (orgue dont Couperin était Organiſte). Cette réponſe fit tant de plaiſir à Couperin, que, tranſporté de joie, il ſauta au col de Calviere.

Épitaphe de Calviere.

« *Calviere* eſt deſcendu dans la nuit du tombeau ;
» Par des chants immortels conſacrons ſa mémoire.
» Tous ſes rivaux lui cédaient la victoire :
» Il a joui du deſtin le plus beau,
» Et la poſtérité prendra ſoin de ſa gloire ».

Calviere a compoſé pluſieurs motets à grands chœurs, & un grand nombre de pieces pour l'orgue & le clavecin, qui n'ont point été gravées.

Cambert, Organiſte de l'égliſe de S. Honoré, enſuite Surintendant de la Muſique de la Reine Anne d'Autriche, fut le premier Muſicien Français qui eſſaya de mettre en muſique un opéra.

En 1659, il compoſa une paſtorale, dont Perrin avait fait les paroles, & qui fut repréſentée à Iſſy, dans la maiſon de M. de la Haye.

En 1661, il fit la paſtorale d'*Ariane* ou *le Mariage de Bacchus*, non repréſentée, à cauſe de la mort du Cardinal de Mazarin; dans la ſuite elle fut repréſentée en Angleterre, en 1672.

En 1671, il compoſa *Pomone*, premier opéra français, dont les paroles étaient auſſi de *Perrin.*

En 1672, il donna les *Peines & les Plaiſirs de l'Amour*, paſtorale, dont les paroles étaient de *Gilbert*, Secrétaire des commandemens de la Reine Chriſtine.

Ayant quitté la France, par le regret qu'il eut de ne plus être à la tête de l'Opéra, que Louis XIV lui avait ôté pour le donner à Lully, il s'établit à Londres, devint Surintendant de la Muſique de Charles II, & y mourut en 1677.

Cambini n'eſt en France que depuis quelques années, & a donné pluſieurs beaux morceaux au concert de MM. les Amateurs.

Il a donné à l'Opéra, en 1776, *les Romans*, paroles de *Bonneval*, qui avaient été déja miſes en muſique.

Camefort, Muſicien habile, vers le commencement du regne de Louis XIV, a laiſſé pluſieurs chanſons jolies pour ce tems-là.

Campra

Campra (André), d'Aix, capitale de la Provence, naquit le trois Décembre 1660, fut éleve de Guillaume Poitevin, Prêtre & Bénéficier de l'église métropolitaine de S. Sauveur de ladite ville.

Il fut appellé à Toulon en 1689, pour être Maître de Musique de la cathédrale.

En 1681, il devint Maître de chapelle à Arles, & y demeura deux ans, ensuite fut nommé Maître de la cathédrale de Toulouse, où il resta depuis 1683 jusqu'à 1694 qu'il vint à Paris, & où il fut reçu Maître de Musique de Notre-Dame. Il y demeura jusqu'en 1700, (ce qui fit qu'il donna ses deux premiers opéra sous le nom de son frere) & se démit, en quittant cette place, d'un bénéfice qu'il avait dans cette église ; ce fut alors qu'il commença à donner ses opéra sous son nom. Nous avons la notice que nous venons de donner, écrite de la main de Campra.

Liste de ses Ouvrages.

En 1697, *l'Europe galante*, paroles de *la Motte* ; en 1699, *le Carnaval de Venise*, paroles de *Renard* ; en 1700, *Hésione*, paroles de *Danchet* ; en 1701, *Aréthuse, idem* ; en 1702, *Tancrede*, *idem* ; en 1703, *le Ballet des Muses*, *idem* ; en 1704, *Télémaque*, *idem* ; en 1705, *Alcine*, *idem* ; en 1708, *Hyppodamie*, paroles de *Roy* ; en 1710, *les Fêtes Vénitiennes*, paroles de *la Motte* ; en 1711, *Idomenée*, paroles de *Danchet* ; en 1712, *les Amours de Mars & de Vénus*, *idem* ; en 1713, *Telephe*, *idem* ; en 1717, *Camille*, *idem* ; en 1718, *les Ages*, ballet ; en 1728, *les nouveaux fragmens*, paroles de *Fuselier* ; en 1735, *Achille & Deidamie*, paroles de *Danchet*.

On a encore de lui *cinq livres de motets*, *trois livres de cantates*, & plusieurs autres ouvrages. Il mourut à Paris en 1740, âgé de près de 80 ans.

L'air si connu de *la Furstemberg*, est de *Campra*.

Camus (le), célebre Compositeur de la Musique du Roi, fit un grand nombre de chansons, qui eurent beaucoup de réputation : il mourut en 1677.

Candeille (M.), Musicien de l'Opéra, a fait la Musique de plusieurs actes d'opéra.

Il a donné *Laure & Pétrarque*, paroles de M. *Moline*, sur un théâtre particulier. Il a refait aussi la Musique de l'acte de *la Provençale*, par *Mouret*, & n'y a laissé que quelques airs de danse.

Cardonne (M.), Officier de la chambre de Madame, né avec les plus grands talens pour la composition, s'est amusé à remettre en musique l'opéra d'*Omphale*, paroles de *la Motte*. Cet opéra, rempli de beaux morceaux, fut donné avec succès en 1769.

M. Cardonne a donné aussi, en 1773, l'acte d'*Ovide & Julie*, paroles de *Fuselier*.

On a répété de lui un opéra d'*Epaphus*, dont les paroles sont de M. *de Laujon*; & nous ignorons pourquoi il n'a pas été donné.

Castro (Jean de), a fait depuis 1570 jusqu'à 1592, une grande quantité de chansons, sonnets, madrigaux, &c. à quatre, cinq, six, sept & huit parties.

Caurroy (François-Eustache du), eut la réputation du premier Compositeur de son siecle, & fut appellé le *Prince des Professeurs de Musique*.

Il naquit *à Gerberoy* (*a*), de *Claude du Caurroy*, Prévôt châtelain de Milly, & Procureur du Roi à Beauvais. Son grand pere *Valentin du Caurroy* était un célebre Avocat au Parlement; & son frere *François du Caurroy* était Commandeur de Malte.

Celui dont nous parlons ici, surnommé le sieur *de S. Fremin*, fut Maître de chapelle des Rois Charles IX, Henri III & Henri IV, Chanoine de la Ste. Chapelle de Paris, & Prieur de S. Aïoul de Provins. Il mourut le sept Août 1609, & fut inhumé dans l'église des grands Augustins, où l'on voit son tombeau près de la chaire du Prédicateur. Ce tombeau fut élevé aux frais de *Nicolas Formé*, son successeur. L'épitaphe qu'on y lit, fut composée par le Cardinal du Perron. Nous avons cru devoir la rapporter.

D. O. M. S.	*Traduction.*
Suspice viator, & stupesce, quisquis es;	« Contemple voyageur, & admire, qui
Fatebere me effari vera, in hoc unum	» que tu sois, en apprenant que celui qui

(a) Près de Beauvais en 1549.

Audies : Eustachius du Caurroy, *Bellovacus.*
Hic situs jacet : satis est pro titulo, satis
Pro tumulo, satis superque cineri pio,
Modestoque, quem virum, nec Hispania,
Nec Gallia, nec Italia modo, sed omnis
Europa, Musicorum Principem, invidiâ
Admirante, confessa est; quem Carolus
Nonus, Henrici duo, coluere, Regioque
Musices sacello præfecere; quem
Harmoniam ipsam è cœlo devocasse
Et in templa divûm induxisse, testantur
Ingenii monumenta; stupore & silentio
Venerandum negas, tot bona brevis urna non
Claudit hospes; æternitas hæc sibi
Vendicat. Non moriuntur mortales,
Immortales famâ; oriuntur ut soles, & si
Quotidiè occidant : vale, & benè comprecare.
Vixit annis 60, devixit anno sal. 1609.

» gît sous cette tombe est *Eustache du* » *Caurroy*, de Beauvais. Il n'a pas besoin » d'un titre plus éclatant, d'un tombeau » plus magnifique. C'est assez pour honorer » la cendre d'un homme pieux & modeste, » que non-seulement, la France, l'Espagne » & l'Italie, mais même l'Europe en- » tiere, a déclaré prince des Musiciens; » d'un homme que trois rois, Charles IX, » Henri III & Henri IV, ont honoré de » leurs bontés, & dont il a été successive- » ment Maître de chapelle; d'un homme » enfin qui semble avoir appellé l'harmonie » du Ciel, pour l'introduire dans les tem- » ples, comme on en peut juger par les pro- » ductions de son génie. Tant de biens ne » sont point ensevelis dans cette urne, l'é- » ternité se les approprie : de tels hommes » ne meurent point, la splendeur de leur » réputation leur donne une nouvelle vie, » semblable au soleil qui se couche tous les » jours, & reparaît avec un nouvel éclat. » Priez pour lui. Il a vécu soixante ans, & » est mort l'an du salut, 1609 ».

Il ne nous reste de ses ouvrages qu'une Messe des Morts, à quatre parties, sans symphonie, & sur laquelle on ne peut juger du mérite de l'Auteur, parceque c'est un contrepoint perpétuel, & composé de notes quarrées (*a*) semblables à celles du *Plain-chant.*

Le Cardinal du Perron l'aimait beaucoup, & composait souvent des vers qu'il lui faisait mettre en musique. Piganiol de la Force, dans sa description de Paris, dit que c'est une tradition généralement répandue que nos Noëls, tant connus & tant chantés, étaient des gavottes & des menuets, d'un ballet que du Caurroy avait composé pour Charles IX. Si cela est, outre le talent du contrepoint, il avait celui de composer de jolis chants.

(*a*) La moindre valeur de ces notes était d'une mesure entiere, & quelquefois de plusieurs. On ne s'en sert plus depuis long-tems.

Certon, Maître des enfans de chœur de la Ste. Chapelle, a fait un livre contenant trente-un pseaumes de David, mis en musique à quatre parties, en 1546.

Champein, né à Marseille en 1753, d'origine grecque, a remis en musique *Thetis & Pelée*, de Fontenelle. Cet ouvrage, dont nous avons examiné la partition, annonce un talent qui mérite d'être encouragé. On doit le répéter avant peu. Un opéra comique de lui, en trois actes, a été reçu à la Comédie Italienne, & doit être incessamment représenté.

Chardavoine (Jean), fit un *recueil de chansons en mode de vaudevilles* imprimé chez *Claude Micard*, à Paris, en 1585, *in*-16.

Charlemagne. Cet illustre Prince doit être compris dans nos recherches sur les grands Compositeurs, puisque les anciennes chroniques assurent qu'il était très habile dans l'art de la Musique, & qu'il fonda les premieres écoles du chant en France.

Il fit venir d'Italie *Théodore & Benoît*, deux des plus habiles Professeurs de ce tems. Ce fut d'eux que les Français apprirent la *Note Romaine*, appellée aujourd'hui *Note Française*; mais ils ne purent apprendre à bien faire les cadences, ni à rendre avec agrément les sons aigus, parcequ'ils avaient le gosier trop rude. (*Franci naturali voce barbaricâ*). Ceux qui firent le plus de progrès sous ces maîtres, furent les Musiciens de la ville de Metz. « Autant, disent les chroniques, le chant Romain surpassait le chant de Metz, autant celui de Metz était supérieur à celui du reste de la France ».

Charpentier (Marc-Antoine), Maître de Musique de l'église du collége & de la maison professe des Jésuites, & ensuite de la Ste. Chapelle de Paris, naquit en cette ville en 1634, & fit dans sa jeunesse le voyage de Rome, où il apprit la composition du célebre *Carissimi*.

A son retour à Paris, Mlle. de Guise lui donna un appartement dans son hôtel.

M. le Duc d'Orléans, Régent, apprit de lui la composition, & le fit Intendant de sa Musique. Charpentier a été un des plus savans Musiciens de son tems. Il commença par faire la Musique d'un opéra d'*Acis & Galatée*, que

M. *de Rians*, Procureur du Roi au Châtelet, fit repréſenter pluſieurs fois dans ſon hôtel; les paroles étaient de Meſdames *de Beauvais & de Boucherat*, & de MM. *de Sablé*, *de Biran*, *de Niel* & de *Ste. Colombe*, ſi célebre ſur la viole. Enſuite il fit repréſenter en 1693, *Médée*, paroles de *Thomas Corneille*; en 1693, *Circé*; *la Muſique du Malade imaginaire*, ſur le théâtre du Palais Royal; *les Plaiſirs de Verſailles; la Fête de Ruel*; *les Arts floriſſans*; *le Sort d'Andromede*; *la Pierre Philoſophale; les Fous divertiſſans; Actéon, paſtorale; le Jugement de Pan*; *la Couronne de fleurs*; *la Sérénade*; *le Retour du Printems*, *idylle ſur la convaleſcence du Roi*; *quelques Tragédies ſpirituelles pour le collége des Jéſuites*; *Paſtorales ſur différens ſujets*; *pluſieurs Airs à boire*, à deux, trois & quatre parties; *des Motets*, &c.

Il y a encore de lui un opéra de *Philomele*, qui n'a point été donné au public.

Charpentier mourut à Paris au mois de Mars 1702, âgé de ſoixante-huit ans, & fut inhumé à la Ste. Chapelle.

Chartrain (M.), a donné à la Comédie Italienne, en 1776, *le Lord ſuppoſé*, paroles de M. *d'Oiſemont*.

Chemin (Etienne du), Avocat en Parlement, mit en muſique à quatre parties les odes d'Horace, & les fit imprimer en 1661.

Cheron (André), Maître de Muſique de l'Opéra, y battit la meſure pendant nombre d'années.

On a de lui pluſieurs motets bien compoſés. Chéron était un des piliers de l'ancienne école, & a fait de bons éleves.

On prétend qu'il aidait *le Clair* dans ſes compoſitions, & que les baſſes des premiers livres de ſes ſonates étaient de *Chéron*.

Chéron entra à l'Opéra en 1734, fut nommé Maître de chant en 1750, & ſe retira avec la penſion.

Chrétien (M.), a donné aux Italiens, en 1760, *les Précautions inutiles*, paroles d'*Achard* & d'*Anſeaume*.

Cifolelli (M.), a donné aux Italiens, en 1770, *l'Indienne*, paroles de M. *Framery*; en 1774, *Perrin & Lucette*, paroles de M. *d'Aveſnes*.

Clairembaut (Louis - Nicolas), né Paris le dix - neuf Décembre 1676, & mort dans la même ville en 1749. Sa famille était attachée au service du Roi sans interruption depuis Louis XI.

A treize ans il fit exécuter un motet à grand chœur ; à vingt il devint Organiste des grands Jacobins & de S. Cyr, & Directeur des concerts de Madame *de Maintenon.* Ses cantates lui firent la plus grande réputation & la plus méritée ; car personne n'a écrit plus purement que lui.

Ce genre est entiérement passé de mode, & on doit le regretter ; car il était plus utile pour former des Musiciens par la perfection qu'il exigeait, que ne le sont les ariettes que l'on exécute aujourd'hui, & dans lesquelles la plupart des exécutans ne font pas le quart des choses qui sont écrites dans leur partie.

On a de lui cinq livres de cantates (dont celle d'Orphée a passé pour un chef-d'œuvre) & plusieurs autres morceaux de Musique. Il mourut à Paris le vingt-six Octobre 1749, laissant une fille & deux fils qui se sont distingués dans la même carriere.

Il y a eu plusieurs habiles Musiciens de ce nom. L'un d'eux, *Evrard Dominique Clairembaut*, était Organiste des Jacobins de la rue S. Jacques, en 1750, lors du grand procès des Organistes contre *Guignon*, Roi des violons.

Claude le jeune dit *Claudin*, né à Valenciennes, Compositeur de la chambre du Roi, l'un des plus habiles Musiciens de son siecle, a donné plusieurs livres de mêlanges, des chansons, des pseaumes.

Sancy rapporte que Claudin composa des airs qu'il joua aux noces du Duc de Joyeuse, en 1581, & qu'un Seigneur en fut si transporté, qu'il mit l'épée à la main, en jurant & blasphémant, & voulant à toute force s'aller battre. Le Musicien ayant changé d'air, fit rentrer ce jeune homme dans son bon sens. Il faut reléguer cette historiette dans le pays des contes.

Claudin n'en était pas moins un habile Compositeur pour ce tems-là.

Clément (M.), Professeur de clavecin & bon Compositeur, a donné pendant quelques années un Journal de pieces de clavecin, qui a eu beaucoup de succès. Il a donné aux Italiens *la Pipée*, en deux actes.

On a de lui un Essai sur la basse fondamentale qui a paru en 1762, &

qui sert de suite à l'Essai sur l'accompagnement de clavecin. Cet Essai peut conduire aussi facilement à apprendre la composition pratique, que le premier a facilité l'usage de l'accompagnement du clavecin.

Clereau (Pierre), a fait plusieurs chansons à quatre parties, dans le quatorzieme siecle.

Colasse (Paschal), né à Paris, en 1639, fut éleve de Lully, & l'imita trop servilement pour trouver encore quelque gloire dans un champ où son maître avait si longtems moissonné.

Il devint Maître de chapelle & Maître de musique de la chambre du Roi, & pendant trente-six ans composa des motets, des cantiques, des stances, &c. qui lui firent une grande réputation. Ce qui l'empêcha peut-être de porter son talent à un plus haut point, fut la passion insensée qu'il eut pour la recherche de la Pierre Philosophale: passion qui le ruina, & détruisit sa santé. Il se démit de sa place en 1708, & mourut à Versailles, en Décembre 1709.

Colasse donna à l'Opéra, en 1687, *Achille & Polixene*, dont le premier acte est de *Lully*; en 1689, *Thétis & Pelée*, paroles de *Fontenelle*; en 1691, *Enée & Lavinie*, *idem*: *Astrée*, paroles de *Lafontaine*; en 1695, *le Ballet des Saisons*, paroles de *Pic*; en 1696, *Jason*, paroles de *Jean-Baptiste Rousseau*: *la Naissance de Vénus*, paroles de *Pic*; en 1700, *Canente*, paroles de *la Motte*; en 1706, *Polixene & Pyrrhus*, paroles de *la Serre*.

Colasse avait fait aussi le ballet de Villeneuve-S.-George, représenté le premier Septembre 1692, & ensuite par l'Opéra, en 1700.

Coste (la), Musicien qui avait assez de réputation au commencement de ce siecle, donna en 1697, *Aricie*, paroles de *Pic*; en 1705, *Philomele*, paroles de *Roy*; en 1707, *Bradamante*, *idem*; en 1712, *Creuse*, *idem*; en 1725, *Télégone*, paroles de *Pellegrin*; en 1728, *Orion*, *idem*; en 1732, *Biblis*, paroles de *Fleury*.

Cornet (Severin), Maître de l'église d'Anvers, a fait des chansons françaises à cinq, six, sept & huit parties, dans le seizieme siecle.

Cottereau, l'un des plus habiles Compositeurs de son tems, Célérier du chapitre de S. Martin de Tours, vint à Paris vers la fin de l'autre siecle, & y composa des chansons charmantes, dont quelques-unes semblent être faites de nos jours. Nous en donnons deux dans notre quatrieme livre.

Couperin (M.). Plusieurs Artistes de ce nom se sont fait une grande réputation par leurs talens pour l'orgue, le clavecin, & la composition. Il semble que chez eux ces talens soient héréditaires depuis près de deux cent ans.

Trois freres, Louis, François & Charles Couperin, nés à Chaume, petite ville de Brie, sont les tiges de ceux dont nous allons parler.

1. Louis, célebre par son habileté, obtint une place d'Organiste du Roi, & on créa pour lui une charge de dessus-de-viole. Il mourut vers 1665, laissant en manuscrit trois suites de pieces de clavecin fort estimées.

2. François fut aussi fort célebre, & était celui des trois freres qui avait le plus de talens pour donner des leçons. Il mourut à soixante-dix ans, & laissa deux enfans dont nous allons bientôt parler.

3. Charles, le plus jeune des trois freres, touchait l'orgue supérieurement, & mourut en 1669, laissant un fils âgé d'un an, *François Couperin*, surnommé *le Grand*, par la maniere dont il jouait de l'orgue, & par sa facilité à composer des pieces charmantes, qui sont connues de tout le monde. Il fut Organiste du Roi, ainsi que de S. Gervais, & Clavecin de la chambre de S. M. & mourut en 1733, à soixante-cinq ans, laissant deux filles qui excellaient à jouer de l'orgue & du clavecin. L'aînée s'appellait *Marie Anne*, & se fit Religieuse à l'abbaye de Maubuisson; la cadette, nommée *Marguerite Antoinette*, eut la charge de clavecin de la chambre du Roi, charge, qui, jusqu'à elle, n'avait été remplie que par des hommes.

François, le second des trois freres, avait laissé deux enfans, comme nous venons de le dire, *Louise Couperin & Nicolas*.

Mlle. Couperin chantait avec goût, & jouait du clavecin avec des graces & une légéreté admirables; elle était de la Musique du Roi, & mourut en 1728 à cinquante-deux ans, laissant après elle une grande réputation.

Son frere *Nicolas*, né en 1680, beaucoup plus jeune qu'elle, commença

mença par être attaché à S. A. S. le Comte de Toulouse en qualité de Musicien de sa chambre, & le suivit dans sa campagne de Messine.

A son retour, il fut éleve de François Couperin, son cousin-germain ; cependant, à cause de la différence de leur âge, on ne l'appellait que *Couperin le neveu.* Il jouait de l'orgue & du clavecin avec autant de goût que de délicatesse, & avait une grande réputation pour enseigner. Il succéda au grand Couperin, son cousin, à l'orgue de S. Gervais, & mourut en Juillet 1748, dans sa soixante-huitieme année.

Son fils, Armand-Louis Couperin, a succédé à ses places & à ses talens. Depuis 1748, il est Organiste de S. Gervais, & depuis 1770, il est l'un des deux Organistes de la chapelle du Roi, ainsi que l'un des quatre de Notre-Dame à Paris. Il a épousé *Élizabeth-Antoinette Blanchet*, fille du fameux Blanchet, excellent Facteur de clavecins. Mad. Couperin, avant que d'être mariée, avait déja la plus grande célébrité par ses talens pour l'orgue & pour le clavecin. De son mariage sont nés trois enfans, dont deux garçons, qui ne démentent point les talens de tous leurs ancêtres; (l'aîné a déja l'orgue de S. Gervais en survivance de son pere), & une demoiselle qui, dans l'âge le plus tendre, réunit déja les talens de la voix, du clavecin & de la harpe.

Il est peu de familles dans les Arts, qui se soit illustrée pendant une si longue suite d'années par autant de talens, & qui ait autant mérité l'estime de tous ceux qui l'ont connue.

Coupillet (voyez *Goupillier*,) l'un des quatre Maîtres de la chapelle du Roi, qui obtinrent leur place, après l'avoir méritée au concours établi à cet effet, la dut cependant en partie à la protection de M. Bossuet.

On dit même que plusieurs de ses motets furent composés par Desmarets, & que Louis XIV en étant instruit par l'aveu même de Coupillet, lui dit : *avez-vous du moins payé Desmarets* ? & l'Abbé ayant répondu que oui, le Monarque, indigné de cet honteux trafic, fit défendre à Desmarets de paraître jamais en sa présence; ce qui lui fit perdre l'espérance de la premiere place de Maître de chapelle dont on l'avait flatté.

Cette aventure fit tant de bruit, que Coupillet fut obligé de se retirer ; & le Roi eut la bonté de lui donner la vétérance, & d'y ajouter un

bon canonicat pour le consoler de sa disgrace; mais il n'en profita pas longtems, étant mort quelques années ensuite.

Courbest (Charles de), Lieutenant particulier, fit en 1623 la musique de l'office du S. Sacrement, ainsi que plusieurs cantiques spirituels à quatre, cinq, six, sept & huit parties. Ces ouvrages étaient alors fort estimés.

Dagincourt, très habile Organiste de la chapelle du Roi, a été remplacé par M. *Paulin*, qui jouit maintenant d'une aussi grande réputation que son prédécesseur.

Dagincourt est mort à Rouen vers 1755.

Dambruis, Compositeur illustre vers l'an 1680. Ses ouvrages lui acquirent la plus grande réputation.

D'Arcis (M.), éleve de M. Grétry, a prouvé que les talens précoces n'ont pas toujours tout le succès qu'on en attend. Il a donné à la Comédie Italienne, en 1774, *la fausse Peur*: il était alors fort jeune. Le *Bal masqué* est aussi de lui.

Dauphine de Sartre, femme de M. le Marquis de Robias, fille de M. de Sartre, Conseiller à la Cour des Aydes de Montpellier, & de Dame Brigide de Massanne, hérita de leurs grands biens comme de leurs vertus.

Elle possédait parfaitement la philosophie ancienne & moderne, l'algèbre, & les autres parties des mathématiques. La morale faisait ses délices, & la Musique son amusement. Elle composait facilement, chantait fort bien, & jouait du clavecin, du théorbe & du luth. Quoiqu'une excellente constitution lui promît une longue vie, elle fut attaquée d'une maladie qui, au bout de huit mois, la conduisit au tombeau. Comblée de biens, honorée de tous ceux qui la connaissaient, heureuse dans tous les genres, & tout récemment par le mariage du Marquis d'Estoublon son fils, avec Mademoiselle de Mirabeau de Marseille, il fallait bien payer la dette que l'humanité doit à la nature par quelque genre d'in-

fortune. Elle soutint ses maux avec une fermeté digne des plus grands Philosophes, vit sans effroi arriver la mort à pas lents, la médita, ainsi qu'avaient fait Socrate & Platon ; & après avoir récompensé comme elle devait tous ceux qui lui étaient attachés, termina tranquillement sa carriere à Arles, le dix-sept Mars 1685.

De Baigne (l'Abbé), Maître de Musique de Louis XI. Ce Prince avait un corps considérable de Chantres & de Musiciens pour faire l'office ; cependant il n'aimait pas la musique, ou tout au moins ne l'aimait guères. Etait-ce la faute de ses oreilles ou celle de ses Musiciens?

Bouchet raconte qu'un jour ce Prince, en plaisantant avec l'Abbé de Baigne, lui demanda de lui donner un concert de cochons, ne s'imaginant pas que cela fût possible. L'Abbé fit rassembler plusieurs pourceaux de divers âges dans une espece de tente, au devant de laquelle il y avait une table peinte, avec un certain nombre de touches en forme de clavier, de sorte qu'à mesure qu'il posait le doigt sur ces touches, il y avait de petits éguillons qui piquaient les pourceaux, & les faisait crier. Louis XI prit beaucoup de plaisir à cette étrange musique.

Desaides (M.) a donné plusieurs ouvrages qui ont eu beaucoup de succès, & qui sont remplis de morceaux chantans & fort agréables.

Il a donné aux Italiens, en 1772, *Julie*, paroles de *Montvel* ; en 1773, *l'Erreur d'un moment*, *idem* : *le Stratagême d'amour*, *idem.* ; en 1777, *les trois Fermiers*, *idem* : *à Fontainebleau*, *le Langage des fleurs* ou *Fatmé*, en un acte, paroles de M. *de S. Marc* ; en 1778, *Zulime*.

Desbrosses (M.), Acteur de la Comédie Italienne, a donné à ce spectacle, en 1762, *les Sœurs rivales*, paroles de *la Ribardiere* ; en 1763, *les deux Cousines*, *idem* ; *le bon Seigneur*, paroles de *Desboulmiers*.

M. Desbrosses est un des meilleurs Maîtres de chant, & des plus assidus auprès de ses éleves.

Desmarets (Henri), l'un des plus habiles Musiciens du regne de Louis XIV, né à Paris en 1662, Page de la Musique, devenu Surintendant de la Musique de Philippe V, Roi d'Espagne, puis de celle du

Duc de Lorraine, se fit connaître dès l'âge de vingt ans; car en 1683, il concourut pour une des quatre places de maîtrise de la chapelle du Roi. Le Roi le trouva trop jeune pour remplir cette place, & lui donna une pension; mais peu de tems après elle lui fut donnée à la mort de Goupillet.

Ayant épousé *Elisabeth Després*, il la perdit bientôt, & alla passer quelque tems à Senlis chez son ami *Gervais*, Maître de la cathédrale de cette ville, & depuis de celle de S. Germain-l'Auxerrois.

Ce fut dans le séjour qu'il fit à Senlis, en 1700, qu'il connut la demoiselle de S. Gobert, fille du Président de l'Election, avec qui il se maria secrettement du consentement de la mere de la demoiselle, n'ayant pu obtenir celui du pere qui le poursuivit comme ayant enlevé sa fille. Desmarets fut condamné à mort par le Châtelet, n'eut que le tems de se sauver à Bruxelles, & devint Maître de la chapelle de Philippe V, au moyen d'une lettre de recommandation de Mgr. le Duc de Bourgogne, que *Matho* lui fit avoir.

Ayant demeuré quatorze ans en Espagne, & sa femme se trouvant incommodée de la chaleur du climat, il eut encore recours à son ami *Matho*, qui lui fit obtenir la surintendance de la Musique du Duc de Lorraine.

Quelque bonté que Louis XIV eût pour lui, & quelqu'estime qu'il eût pour ses talens, on ne put obtenir de lui la grace de Desmarets; & ce ne fut qu'en 1722, pendant la régence, que son procès fut revu: il le gagna, & son mariage fut déclaré valable.

Le Duc d'Orléans fit augmenter sa pension, & il passa le reste de sa vie dans une honnête aisance. Il mourut à Luneville le sept Septembre 1741, âgé de près de 80 ans, & fut inhumé chez les Religieuses de Ste. Elisabeth.

Desmarets laissa trois enfans; une fille de son premier mariage, morte en 1742, & de son second, *Léopold Desmarets*, Officier au régiment d'Heudicourt, & *François-Antoine Desmarets*, Président en l'Election de Senlis, charge que possédait son inflexible aïeul.

Opéra de *Desmarets*. En 1693, *Didon*, tragédie, paroles de M. *de Saintonge*; en 1694, *Circé*, *idem*; en 1695, *Théagene & Cariclée*, paroles de *Duché*: *les Amours de Momus*, *idem*; en 1697, *Vénus & Ado-*

nis, paroles de *Rousseau*; en 1698, *les Fêtes galantes*, paroles de *Duché*; en 1704, *Iphigénie en Tauride*, achevée par *Campra*, paroles de *Duché*, achevées par *Danchet*; en 1722, *Renaud*, paroles de *Pellegrin*.

Il avait fait en 1682 la musique d'une Idylle sur la naissance de Mgr. le Duc de Bourgogne.

Desmasures (M.), célebre Organiste de Rouen, a joui avec justice d'une grande célébrité. Son exécution était aussi rapide que sa facilité pour jouer de tête. La passion de la chasse balançait souvent son amour pour la Musique. Ce goût lui coûta cher; un fusil crevé entre ses mains, lui emporta les trois derniers doigts de la main gauche. Heureusement les premieres phalanges ne furent pas coupées tout-à-fait; & il en resta assez pour que Desmasures pût y adapter des faux doigts, dont il apprit à se servir presqu'aussi bien que des véritables. Cet exemple unique ne peut être révoqué en doute: nous en avons été témoin; & si nous n'eussions vu les faux doigts, jamais nous n'aurions pu le croire.

Desormery (M.), bon Compositeur, gagna l'accessit du prix proposé, il y a quelques années, pour le meilleur motet. Il fut exécuté au Concert spirituel, & y fut fort applaudi.

Il a donné à l'Opéra, en 1776, *Euthyme & Lyris*, paroles de *Boutellier*; en 1777, *Myrtil & Lycoris*, paroles de *Boutellier & Boquet*; & à la Comédie, *la Fête du village*, paroles de *Dorvigny*.

M. Désormery a été quelque tems à l'Opéra, & est ensuite entré à la Comédie Italienne.

Destouches (André Cardinal), Surintendant de la Musique du Roi, & Inspecteur général de l'Opéra en 1713 jusqu'en 1731, a donné à l'Opéra, en 1697, *Issé*, paroles de *la Motte*; en 1699, *Amadis de Grece*, *idem*: *Marthesie*, *idem*; en 1701, *Omphale*, *idem*; en 1704, *le Carnaval & la Folie*, *idem*; en 1712, *Callirhoë*, paroles de *Roy*; en 1714, *Télémaque*, paroles de *Pellegrin*; en 1718, *Sémiramis*, paroles de *Roy*; en 1725, *les Elémens*, en société avec *la Lande*, paroles de *Roy*; en 1726, *les Stratagêmes de l'Amour*, *idem*.

Destouches mourut à Paris en 1749, âgé de 75 ans. Il avait fait le voyage de Siam avec l'Abbé de Choisy.

Doré, né à Arras, était un Compositeur qui avait beaucoup de réputation vers la fin du dernier siecle.

Il composa la Messe qui fut chantée à Arras, le vingt-huit Novembre 1683, à l'inhumation de M. le Comte de Vermandois, fils naturel de Louis XIV & de Mad. de la Valliere.

Doriot (M. l'Abbé), Maître de Musique de la Sainte Chapelle, jouissait paisiblement de la maîtrise de Besançon, lorsque son mérite le fit désirer à Paris. Il eut beaucoup de peine à quitter un pays où il était aimé & considéré comme il le méritait; mais on vint à bout de l'y déterminer. Depuis plus de vingt ans il est attaché à la Ste. Chapelle, & a eu la modestie de s'y fixer, quoique ses talens eussent pu l'engager à se mettre sur les rangs, comme bien d'autres, pour arriver à la chapelle du Roi.

M. Doriot a composé un grand nombre de motets, que l'on entend toujours avec plaisir le Samedi Saint à la Ste. Chapelle, à la cérémonie de l'adoration de la Croix, par MM. de la Chambre des Comptes; & à la rentrée de la S. Martin : peu de Compositeurs entendent mieux que lui la facture des chœurs.

On a aussi de M. Doriot une méthode pour apprendre la composition, qu'il a faite selon la génération harmonique de Rameau. Il l'a dépouillée de tous les calculs inutiles pour ses jeunes éleves. On n'en trouve que quelques exemplaires manuscrits, & souvent défigurés par ceux qui les ont copiés.

Dornel (Antoine), Organiste de Ste. Geneviéve, mort il y a environ 25 ans, à l'âge de près de 75, avait beaucoup de réputation dans son tems, & la méritait en partie.

Il a composé des trios, des chansons, des pieces de clavecin, &c. c'était alors un bon Maître de composition.

Duguet (M. l'Abbé), Maître de Musique de l'église de Paris, jouit d'une grande réputation, & la mérite par la beauté de ses ouvrages.

Dumont (Henri), né près de Liege en 1610, jouait très bien de l'orgue, & fut le premier de nos Musiciens qui employa la basse-conti-

nue. Il devint Maître de la chapelle du Roi ; & deux de ses confreres étant morts, (*Spirli & Gobert*) Louis XIV pendant longtems ne garda que lui, & son confrere *Robert.*

Le Roi ayant desiré mêler dans les motets des accompagnemens & des ritournelles de violons, Dumont représenta à S. M. qu'il ne pouvait se prêter à cette innovation, en conséquence de la défense que le Concile de Trente avait faite d'admettre de la symphonie dans la musique d'église. Un passage de ce Concile, qu'il avait interprété trop littéralement, lui avait fait naître ce scrupule. Le Roi attaché plus que personne aux décisions de l'église, eut la délicatesse de consulter à ce sujet M. de Harlay, Archevêque de Paris, qui décida que le Concile n'avait pas prétendu défendre la symphonie dans les églises, mais seulement un genre de musique qui ne serait pas conforme au respect dû aux lieux saints. Malgré cette décision, Dumont resta dans son opinion, & le Roi lui accorda sa vétérance en 1674. Il mourut dix ans après.

Duni (Egidio Romuald), né le neuf Février 1709, à Matera, près Otrante, dans le royaume de Naples, était fils d'un Maître de chapelle, & avait six freres & trois sœurs.

Dès l'âge de neuf ans il fut envoyé contre son goût au conservatoire de Naples, & y étudia sous le fameux *Durante.*

Nous avons dit dans l'article *Pergolèse*, que Duni mandé à Rome, pour y composer l'opéra de *Néron*, y eut un grand succès, & que l'*Olympiade* de *Pergolèse* y fut presque huée. Ce succès n'enorgueillit point le jeune *Duni*, qui, honteux de sa victoire, dit à *Pergolèse* : *ô mon ami, c'est qu'ils ne s'y connaissent pas.*

Chargé d'une négociation intéressante à Vienne, par le Cardinal C.... Duni saisit cette occasion d'y faire connaître ses talens, & y acquit de la réputation. De retour à Naples, il fut nommé par le Roi Maître de chapelle de l'église de S. Nicolo de Bari.

Quelques années après il revint à Naples, & fit pour le théâtre de S. Charles un opéra qui eut un grand succès.

Il en fit un aussi pour le théâtre de Venise, & vint en 1733 à Paris, pour chercher des remedes à des palpitations continuelles qui le tourmentaient. La France lui plut tant, que dès-lors il prit la résolution d'y

finir ses jours; & cependant il alla en Angleterre pour y composer quelques opéra qu'on lui avait demandés. Sa santé s'y dérangeant de plus en plus, les Médecins Anglais lui conseillerent d'aller consulter Boërhaave en Hollande.

Le seul régime qu'il lui prescrivit, fut de monter à cheval, & au bout de quelques années il ne ressentit plus aucune incommodité; mais bientôt il éprouva un accident qui détruisit pour toujours sa santé.

Etant retourné en Italie pour revoir sa mere qu'il chérissait, il fut attaqué par des voleurs auprès de Milan, & fut au moment de perdre la vie. La révolution que lui causa la peur qu'il en eut, détourna le cours d'un flux hémorrhoïdal auquel il était sujet; & probablement cette humeur s'étant jettée sur son foie, lui a causé les douleurs qu'il y a toujours éprouvées depuis.

Pendant que M. le Maréchal de Richelieu commandait à Gênes, Duni composa un opéra qui eut le bonheur de plaire aux Français, aux Italiens & aux Espagnols; ce qui l'engagea à en faire un second qui réussit de même. Ces succès le firent connaître de l'Infant Dom Philippe, qui l'emmena à Parme, & le destina à enseigner la musique à la Princesse Isabelle sa fille, premiere femme de l'Empereur. Ce fut à Parme qu'il composa ses premiers ouvrages sur des paroles françaises, & il y réussit tellement, qu'on lui envoya de Paris le *Peintre amoureux* pour le mettre en musique.

L'éducation de la Princesse étant finie, il obtint un congé pour venir à Paris, & y fit exécuter sa piece en 1757, avec un grand succès; ce qui le détermina à se fixer en France: il demanda son congé à la cour de Parme, & en obtint une pension.

Il vécut à Paris estimé & honoré des gens de lettres & de ses amis, jusqu'au 11 Juin 1775 qu'une fievre maligne l'enleva à sa femme & à son fils, désolés de sa perte.

Duni a donné à la Comédie Italienne, en 1757, *le Peintre amoureux*, paroles d'*Anseaume*: *la Veuve indécise*, paroles de *Vadé*; en 1758, *la Fille mal gardée*, paroles de M. *Favart*; en 1759, *Nina & Lindor*, paroles de M. *Richelet*; en 1761, *l'Isle des Fous*, paroles d'*Anseaume*: *Maret*, *idem*; en 1762, *le Milicien*, *idem*; en 1763, *les Chasseurs & la Laitiere*, *idem*: *le Rendez-vous*, paroles de M. *Legier*; en 1764, *la*

Plaideuse

Plaideuse ou *le Procès*; en 1765, *l'Ecole de la Jeunesse*, paroles d'*Anseaume*: *la Fée Urgelle*, paroles de *Favart*; en 1766, *la Clochette*, paroles d'*Anseaume*; en 1768, *les Moissonneurs*, paroles de M. *Favart*: *les Sabots*, paroles de M. *Sedaine*; en 1770, *Thémire*, *idem*: *l'heureuse Espiéglerie*, reçue & non jouée.

Duphly (M.), excellent Professeur de clavecin, a donné plusieurs livres de pieces pour cet instrument, qui sont aussi agréables que propres à former les éleves qui les étudient.

Duval (Mlle), Actrice de l'Opéra, a donné en 1736, l'opéra des *Génies*, paroles de *Fleury*.

Faignient (Noé), a fait un livre de chansons, de madrigaux & de motets, à trois parties, en 1568.

On y trouve cette chanson, assez bonne pour le tems.

« Susane un jour d'amour sollicitée,
» Par deux vieillards convoitans sa beauté,
» Fut en son cœur triste & déconfortée,
» Voyant l'effort fait à sa chasteté.
» Elle leur dit: Si par déloyauté
» De ce corps nud vous avez jouissance,
» C'est fait de moi; Si je fais résistance,
» Vous me ferez mourir en déshonneur.
» Mais j'aime mieux périr en innocence,
» Que d'offenser par péché le Seigneur ».

Fanton (M.), Maître de Musique de la Sainte-Chapelle, a fait de bons motets, qu'on entendoit avec plaisir au Concert spirituel. Il est mort il y a environ vingt-cinq ans.

Floquet (Etienne-Joseph), né à Aix en Provence, le 25 Novembre 1750, d'une famille honnête de cette ville, a eu sur le théâtre de Paris le début le plus brillant par son ballet de l'*Union de l'Amour & des Arts*, paroles de M. *le Monnier*, donné en 1773, & représenté plus de cent fois, toujours avec les mêmes applaudissemens & la même foule

de ſpectateurs. Il eſt le premier Auteur Muſicien qui ait été demandé ſur le théâtre par le public, & qui ait paru pour lui faire ſes remercimens. Il avait fait chanter une meſſe de ſa compoſition à la cathédrale d'Aix, avant que d'avoir onze ans accomplis.

En 1774, il donna *Azolan*, paroles du même Poëte, mais qui n'eut pas le même ſuccès.

Quelque tems après, il ſe détermina à faire le voyage d'Italie, pour prendre des leçons des plus habiles Profeſſeurs. Le célebre *Sala*, l'un des meilleurs maîtres de l'école Napolitaine, lui en donna pendant quelque tems; il en prit enſuite du Pere *Martini*, le plus habile Théoricien que l'Italie ait jamais eu. Il fit exécuter à Naples un *Te Deum* à double orcheſtre qui eut le plus grand ſuccès, & fut reçu à Bologne de l'Académie des Philarmoniques. On ſait que pour être reçu de cette Académie, on a ordinairement trois ſoirées pour faire ſes preuves. M. Floquet les fit en une ſeule, & compoſa en deux heures & demie un *Canto-fermo*, une fugue à cinq parties, & le verſet *Crucifixus* du *Credo;* auſſi fut-il reçu unanimement. A ſon retour en France il compoſa l'opéra d'*Hellé*, joué en 1778, & qui n'eut point de ſuccès; non que la muſique ne prouvât les progrès de M. Floquet, mais les paroles étaient ſi mauvaiſes, & le ſujet ſi peu intéreſſant, que le Muſicien n'a dû s'en prendre qu'aux mauvais conſeils de ceux qui lui ont fait perdre ſon tems ſur un ſi déteſtable poëme. Nous ne pouvons que l'exhorter à faire de nouveaux efforts après avoir choiſi de meilleures paroles; & nous oſons alors lui garantir des ſuccès.

Francœur (François), Surintendant de la Muſique du Roi, né à Paris, le 22 Septembre 1698, ſe lia dès la plus tendre enfance, d'une étroite amitié avec M. Rebel; & ils coururent toujours enſemble la même carriere. Leur intimité était ſi parfaite, qu'on ne ſût jamais lequel était l'auteur des différens morceaux de leurs ouvrages. Dans leur grande jeuneſſe ils jouaient ſi agréablement du violon, qu'on ne les connaiſſait que ſous le nom des *petits violons*.

M. Francœur entra à l'orcheſtre de l'Opéra en 1710; & peu de tems après il fut reçu ordinaire de la Muſique de la chambre du Roi.

En 1731, il acheta une des charges des 24, ainſi que la ſurvivance

de celle de Compositeur de la Musique du Roi, dont il devint titulaire en 1733.

En 1736, MM. Rebel & Francœur furent nommés Inspecteurs de l'Opéra. En 1742, ce dernier acheta la survivance de M. *de Blamont* pour la charge de Surintendant de la Musique du Roi, & lui succéda en 1760.

Enfin il fut nommé Directeur & Entrepreneur de l'Opéra avec M. Rebel, en 1757 jusqu'en 1767, & il fut honoré du cordon de S. Michel en Juin 1764.

Depuis la fin de son entreprise, M. Francœur s'est entiérement retiré, & ne vit plus que pour lui & pour ses amis. A l'âge de près de 80 ans, il a eu le courage de se faire tailler de la pierre, & de soutenir cette opération terrible, l'une des plus longues & des plus difficile dont on ait connaissance, puisqu'on la recommença trois jours de suite. Sa fermeté & la gaité de son caractere l'ont soutenu dans une circonstance si critique, & en peu de tems il a été parfaitement guéri.

M. Francœur a fait à lui seul deux livres de sonates qui ont paru dans sa jeunesse.

Il a fait en société avec M. Rebel, en 1726, *Pyrame & Thisbé*, paroles de *la Serre*; en 1728, *Tarsis & Zélie*, *idem*; en 1735, *Scanderberg*, paroles de *la Motte*; en 1738, *le Ballet de la Paix*, paroles de *Roy*; en 1744, *les Augustales*, prologue de *Moncrif*: *Zelindor*, *idem*; en 1747, *Ismene*, *idem*; en 1757, *les Génies tutélaires*, *idem*; en 1760, *le Prince de Noisy*, paroles de *la Bruere*.

Tous ces ouvrages sont remplis de morceaux pleins de chant & d'excellent récitatif, qui n'avait d'autre défaut que d'être chanté trop lentement.

Francœur neveu (Louis-Joseph), né à Paris, le 8 Octobre 1738, fils aîné de Louis Francœur, ordinaire de la Musique de la chambre du Roi, & premier Violon de l'Opéra, mort le 17 Septembre 1745, surnommé *Francœur l'honnête homme*, n'hérita de son pere que des mêmes sentimens qui lui mériterent un si beau nom.

L'ayant perdu de bonne heure, il fut élevé par son oncle, Surintendant de la Musique du Roi, qui le traita toujours comme son fils, &

le fit entrer aux pages de la Musique de la chambre en 1746, d'où il sortit en 1752, pour jouer du violon à l'Opéra. En 1754, il eut la survivance de la charge de *Luth de la chambre*, dont M. *Marchand*, Organiste de la chapelle était titulaire; mais cette charge fut supprimée avec celles des 24 de la chambre. En 1764, il fut nommé Maître de Musique en second de l'orchestre de l'Opéra; mais M. Berton qui l'était en premier, ayant été nommé Directeur en 1767, M. Francœur lui succéda, & conserva ce titre jusqu'en 1779, où il fut changé en celui de *Directeur en chef* de l'orchestre.

En 1776, il avait obtenu la charge de Maître de Musique de la chambre du Roi, que M. d'Auvergne lui céda lorsqu'il fut nommé Surintendant. On peut dire à la louange de M. Francœur, que jamais l'orchestre de l'Opéra n'a été mieux composé qu'il l'est maintenant, & que jamais la musique n'y a été mieux exécutée. C'est lui qui a conçu & proposé le plan qu'on a adopté, par lequel l'orchestre se gouverne lui-même, nomme un comité qui juge les objets qui le concerne, & a le droit d'accepter ou de refuser les sujets qui se présentent. C'est sans doute un des meilleurs établissemens de M. de Vismes; il serait à desirer que toutes les autres classes de l'Opéra pussent être ainsi régies. L'Administrateur général serait débarrassé d'une foule de tracasseries qu'il ne saurait éviter, quelqu'envie qu'il en ait. Le premier usage que l'orchestre a fait de sa liberté, a été de prouver son amour pour la paix, & la considération qu'il a pour son chef. Cet exemple aurait dû être suivi : il faut espérer qu'il le sera à l'avenir, & qu'enfin l'orchestre donnera entiérement le ton à l'Opéra.

M. Francœur a donné à ce spectacle, en 1766, *Ismène & Lindor*, acte qui eut beaucoup de succès. En 1770, il raccommoda l'opéra d'*Ajax*, & en refit presque tous les divertissemens, ainsi que les principaux morceaux de chant. En 1772, il a fait paraître son *Diapason de tous les instrumens à vent* : ouvrage utile pour les Compositeurs, & qui leur manquait. Nous l'avons consulté plusieurs fois dans le cours de notre ouvrage.

Frizieri (M.), Compositeur, qui, quoique privé de la vue, fait de la musique fort agréable.

Il a donné aux Italiens, en 1771, *les deux Miliciens*, paroles de M. *d'Azemar*; en 1776, *les Souliers moërdorés.*

Garde (M. de la), Maître de Musique des Enfans de France, est assez connu par le grand nombre de ses agréables productions, pour n'avoir pas besoin ici de nos éloges. Ses duo charmans, ses chansons mélodieuses seront toujours chantées avec plaisir par les Amateurs. Il est sans doute le premier dans ce genre, & aurait pu réussir également dans d'autres, s'il eût voulu s'en donner la peine. Son opéra d'*Eglé* a prouvé qu'il en pourrait faire de bons. Il est du très petit nombre de ceux qui auraient encore du succès, malgré l'arrêt de mort, porté contre presque tous les opéra français, mais heureusement par des juges *non compétens.*

M. de la Garde a réuni au talent de la composition, celui de chanter supérieurement. La nature lui a donné une basse-taille de la plus grande étendue, sur-tout dans le haut; il s'en sert avec la plus grande facilité & tout le goût imaginable.

Rien n'a jamais été plus parfait que des duo entre lui & le célebre Jeliotte. Ces deux aimables Musiciens faisaient les charmes des plus agréables soupers de leur tems; & cet usage qu'on a banni depuis quelques années, valait bien celui qui régne maintenant de sortir de table, aussi sérieux & aussi ennuyé qu'en s'y mettant. Nos peres, dont il semble que nous aimions à blâmer les usages, s'entendaient mieux que nous à s'amuser; ils savaient qu'on n'est heureux que par la gaité, & que ce genre de musique la donne. Aujourd'hui on fait meilleure chere, mais on baîlle.

Gaviniés (M.), célebre Professeur de violon, & qui, depuis plus de trente ans, jouit avec justice de la plus grande réputation, sur-tout pour le goût & la précision, a mis en musique le *Prétendu*, opéra-comique en trois actes, paroles de *Riccoboni*, donné avec succès en 1760, à la Comédie Italienne. Il a donné aussi au public des sonates & des concerto très estimés des connaisseurs. Personne n'a eu plus que lui le talent d'accompagner la voix, & de varier ses accompagnemens.

M. Gaviniés est né à Bordeaux le 11 Mai 1728, & s'est fixé à Paris en 1741. On le fit Directeur du Concert spirituel en 1773, & il l'a été

jusqu'au commencement de 1777, qu'il s'est retiré pour jouir en paix des fruits de ses travaux & de l'amitié de ses amis, ou, ce qui est la même chose, de tous ceux qui le connaissent.

Gautier (Pierre), Musicien fameux, né à la Ciotat en 1644, obtint de M. de Lully la permission d'établir un Opéra à Marseille, en 1683, & y fit représenter pour la premiere fois, le 28 Janvier, *le Triomphe de la Paix*, dont il avait fait la musique.

M. Brossard assure que c'était un excellent Compositeur, & qu'il y avait des choses admirables dans son ouvrage.

On dit que s'étant embarqué au port de Cette pour aller à Marseille, il périt avec son vaisseau en 1697.

Deux autres Gautier furent aussi fort bons Musiciens, & jouaient très bien du luth. L'un d'eux, nommé *Denis*, composa une piece de luth, fameuse dans son tems, qui s'appellait *le Tombeau de Mlle. de l'Enclos*. Cette piece peignait les regrets que la mort de cette célebre fille avaient causés à son auteur.

Gauzargues (Charles), Prêtre, Bachelier, né à Tarascon en Provence, diocèse d'Avignon. Son goût naturel pour la Musique se manifesta dès sa plus tendre enfance, & il le suivit. Ses progrès dans cet art furent si rapides, qu'au bout de deux ans d'application son maître avoua qu'il n'avait plus rien à lui enseigner.

L'état ecclésiastique dans lequel il entra à l'âge de huit ans, le détourna beaucoup de la musique pour suivre ses études. Arrivé au moment d'entrer dans un séminaire, la musique fut totalement abandonnée.

A peine fut-il ordonné, que l'Archevêque d'Avignon le chargea de la direction d'une congrégation d'hommes, établie à Tarascon. Environ six ans s'étaient écoulés, sans qu'il s'occupât de musique, lorsqu'une circonstance particuliere l'y rappella.

Un de ses proches parens qui avait en vue son avancement dans l'état ecclésiastique, lui fit proposer la maîtrise du chapitre de Nîmes, comme un moyen propre à répondre à ses projets sur lui, sans lui faire part du motif. Ses parens qui étaient dans la confidence, l'engagerent à l'accepter pour quelque tems seulement.

L'obligation que lui imposait cette place (ignorant les premiers élémens de la composition) lui fit chercher tous les moyens de s'en rendre digne. On lui procura le Traité d'harmonie de Rameau. Ce livre ne lui fut confié que trois ou quatre jours. Pendant ce court espace de tems il en fit un extrait, se réservant à loisir d'en méditer tous les principes & de les approfondir. Après y avoir mûrement réfléchi, il s'agissait de savoir s'il les avait bien saisis. Dépourvu dans la province de gens éclairés dans cet art, il n'avait pour toute ressource que l'examen des opéra de Rameau, & des motets de la Lande. Il parcourut les uns & les autres avec soin. Croyant enfin avoir saisi les vrais principes de l'harmonie, il commença à travailler.

Quatre grands motets furent ses premiers essais. Les applaudissemens qu'il reçut dans les répétitions qu'il en fit, ranimerent son goût naturel pour la musique. Dès ce moment il forma le projet de venir à Paris, pour soumettre ses ouvrages à son maître (Rameau), pour s'éclairer de ses lumieres, & entendre en même-tems les motets de Mondonville, dont on lui avait parlé avec éloge dans la province.

Arrivé dans la capitale vers la fin de 1756, il n'eut rien de plus pressé que d'aller faire une visite à Rameau. Il s'annonça à lui comme un de ses éleves, qui venait de 150 lieues pour le consulter. Surpris & flatté d'une pareille démarche, ce grand homme l'accueillit, & l'aida de ses conseils. Mondonville entrait alors de service auprès du Roi. L'occasion d'entendre ses ouvrages était favorable. L'Abbé Gauzargues se rendit à Versailles au commencement de 1757, & bientôt il y fut connu. Des Amateurs curieux d'entendre ses productions, le solliciterent vivement d'en faire exécuter quelques-unes. Quelque répugnance qu'il eut de paraître au grand jour, les instances honnêtes & réitérées de plusieurs personnes, & sur-tout des Musiciens du Roi ; surmonterent sa crainte : il céda à leurs desirs. Ses ouvrages eurent assez de succès aux répétitions, pour que la Cour souhaitât de les entendre ; il les fit exécuter devant le Roi. Sa musique d'un goût plus moderne que celle qu'on avait entendue jusques-là à la chapelle du Roi, fixa l'attention de M. le Dauphin & de plusieurs Seigneurs. Le Maître de la chapelle de Musique (*a*) était alors absent.

(*a*) M. de Vauréal, Evêque de Rennes.

A peine revint-il à la Cour, que M. le Dauphin & tous les Seigneurs lui parlerent des ouvrages qu'ils avaient entendus, & lui demanderent la charge de Sous-maître qui vaquait, pour l'Abbé Gauzargues.

Ses ouvrages furent répétés de nouveau devant l'Evêque de Rennes, & il obtint la promesse de la charge. On eût desiré qu'il eût rempli tout de suite le quartier suivant; mais n'ayant que quatre motets, la chose n'était pas possible. Il se disposait à retourner dans sa province pour y completter le nombre d'ouvrages nécessaires pour son quartier, lorsque M. le Dauphin eut la bonté de lui envoyer le Maître de clavecin des Enfans de France (*a*), pour l'exhorter à travailler au plutôt, & lui dire de sa part que, du moment où il aurait douze motets, il ne manquât pas d'en donner avis pour venir servir.

Dans le courant de l'année les douze motets furent finis, & il vint servir le quartier d'Avril 1758.

Ses nouvelles productions ne manquerent pas d'être critiquées par les Amateurs de l'ancienne musique. L'embarras de l'Auteur sur le genre qu'il devait adopter, devenait grand. M. le Dauphin le décida, en disant à l'Abbé Gauzargues de suivre son génie, & de répondre à tous les critiques que c'était par son ordre qu'il travaillait ainsi. Dès ce moment la critique cessa. Ce Prince avait la bonté d'entrer avec l'Abbé Gauzargues dans les plus petits détails sur la coupe & l'expression de ses ouvrages. Souvent même il lui faisait part de ses observations.

Un jour ayant desiré d'entendre dans son appartement un motet qu'il ne connaissait pas, l'Auteur eut la satisfaction de lui entendre dire que « quand Rameau n'aurait formé qu'un homme comme lui, il ne devait » pas regretter d'avoir donné au public son Traité de l'harmonie ».

Pendant dix-huit ans que l'Abbé Gauzargues a servi le Roi, il a composé environ quarante motets. Son goût pour l'occupation l'a, dit-on, déterminé depuis sa retraite à les retoucher, & à les traiter d'une maniere plus moderne, quant au style, autant que la musique d'église peut le permettre. Dans les répétitions particulieres qu'il en a fait, il a paru que son but, en les retouchant, a été de les rendre assez piquans, dans les symphonies sur-tout, pour les rendre intéressans dans un

(*a*) M. le Tourneur.

grand

grand concert, sans perdre de vue la noblesse qu'exige la musique d'église.

Ses ouvrages n'ont encore été entendus qu'à Versailles.

Depuis sa retraite, il passe la plus grande partie de sa vie à S. Germain, chez un grand Seigneur, qui protége les arts avec autant de graces qu'il les cultive, & qui les juge, non pas en Amateur, mais en Professeur éclairé.

Gervais (Charles-Hubert), né à Paris le 19 Février 1671, fut Maître de Musique de Monsieur, & de M. le Duc d'Orléans Régent, qui lui donna la place de Maître de Musique de sa chambre, & ensuite celle de Maître de la chapelle du Roi, parcequ'il lui crut du talent pour la Musique d'église; mais Gervais ne put jamais faire de beaux chœurs, & n'entendait rien à ce qu'on appelle *facture*. *Lully*, *Colasse*, le grand *Rameau* lui-même, n'ont jamais fait que des motets médiocres, tandis que les savans *Blanchard* & *la Lande* qui ont travaillé plusieurs fois à des opéra, n'ont pu rien faire de bon en ce genre. *Campra* est presque le seul qui ait réussi dans tous les deux.

On prétend que M. le Régent avait fait une partie de la Musique d'*Hypermnestre*, &, entr'autres morceaux, le tambourin si connu. Gervais mourut à Paris en 1744, ayant donné à l'Opéra, en 1697, *Médée*, paroles de *Boyer*; en 1716, *Hypermnestre*, paroles de *Lafond*; en 1720, *les Amours de Protée*, *idem*.

On dit aussi qu'il avait travaillé avec M. le Régent à un opéra intitulé *Panthée*, dont les paroles étaient du *Marquis de la Fare*, & qui fut représenté dans les appartemens du Palais Royal.

Gibert (M.), fils d'un Officier de la chambre du Roi, a été longtems en Italie pour prendre des leçons des meilleurs Maîtres de chapelle.

Il a donné aux Italiens *la Sybille*, *le Carnaval d'été*, *la Fortune au village*, en 1760; *Soliman*, paroles de *Favart*, en 1761, & *Apelle & Campaspe*, en 1763, paroles de *Poinsinet*.

Il a fait aussi la musique d'un opéra de *Deucalion & Pyrrha*, paroles de M. *Watelet*, & un ouvrage relatif à son art, intitulé: *Solfeges* ou Leçons de musique.

Gilles (Jean), né à Tarascon en 1669, mourut à Toulouse en 1705. Il fut enfant de chœur à Aix en Provence, sous le célebre Maître de chapelle *Poitevin*, & eut pour compagnon *Campra.*

Gilles succéda à son maître, mais quitta bientôt cette maîtrise pour s'établir à Agde. Sa brillante réputation fit naître l'envie à l'Evêque de Rieux de demander pour lui la maîtrise de S. Etienne de Toulouse; mais elle venait d'être donnée à l'Italien Farinelli. Ce généreux Musicien ayant appris tout ce que l'on disait du talent de Gilles, partit pour Montpellier où il était alors, & lui fit tant d'instances que Gilles ne pût se dispenser d'accepter sa place. Ce fut en 1697 que cela se passa. Il venait de finir sa célebre Messe des Morts, lorsque la mort le surprit; & ce fut à son enterrement qu'elle fut exécutée pour la premiere fois.

L'origine de cette Messe est assez singuliere.

Deux Conseillers au Parlement de Toulouse moururent à peu de distance l'un de l'autre: ils laisserent chacun un fils. L'amitié la plus étroite les ayant liés dès leur jeunesse, ils convinrent ensemble de se joindre pour faire à leurs peres un superbe service. Ils engagerent Gilles à composer une Messe de *Requiem*, & lui donnerent six mois pour la travailler à son aise.

La Messe étant finie, Gilles rassembla tous les Musiciens de la ville pour en faire la répétition, & y invita les meilleurs Maîtres de Musique des environs, entr'autres *Campra* & l'Abbé *Madin.* Cette Messe fut trouvée admirable; cependant les deux jeunes Conseillers qui avaient déja sans doute oublié leurs peres, changerent d'avis & se dédirent. Gilles en fut si piqué, qu'il s'écria: *Eh bien, elle ne sera exécutée pour personne, & j'en veux avoir l'étrenne!* En effet, étant mort peu de tems après, tous les Musiciens de la ville & des environs s'étant rassemblés, la Messe fut exécutée pour la premiere fois.

Gillier (Jean-Claude), mort à Paris en 1737, est auteur de la Musique de la plupart des divertissemens de *Dancourt* & de *Regnard.*

Giraud (M.), ordinaire de la Musique du Roi, & de l'Académie Royale de Musique, a fait en société avec M. *Berton*, *Deucalion & Pyrrha*, en un acte, paroles de *Ste. Foy*, donné en 1755, & a donné

ſeul en 1762 l'*opéra de ſociété*, paroles de M. *de Mondorge*. M. Giraud a fait auſſi pluſieurs motets qui ont eu du ſuccès.

Giroust (François), né à Paris le 9 Avril 1738. A trois ans il perdit ſon pere qui était dans le commerce. A ſept ſa mere le préſenta à Notre-Dame de Paris, où il fut reçu enfant de chœur. Feu M. *Homet* en était alors Maître de Muſique. Etant devenu ſourd, il fut remplacé par M. *Goulet*. Ce fut ſous lui que M. Girouſt apprit la compoſition.

A 19 ans il ſortit de Notre-Dame pour aller occuper la maîtriſe de Ste. Croix d'Orléans.

En 1768, un particulier ayant propoſé une médaille d'or pour celui qui réuſſirait le mieux à mettre en muſique le pſeaume *Super flumina*, M. Girouſt qui avait déja traité ce pſeaume, le reprit alors ſous-œuvre pour le rendre digne d'être admis au concours; mais les idées anciennes ne s'accordant pas avec de plus modernes, M. Girouſt entreprit un ſecond *Super flumina* dans un ſtyle plus à la mode. M. Dauvergne, alors Directeur du concert ſpirituel, reçut 22 motets au concours. De ce nombre trois ſeulement furent admis & ſoumis au jugement du public. Deux de ces motets ſe diſputerent tellement le prix propoſé, que la direction du concert ſpirituel jugea à propos de faire les frais d'une ſeconde médaille. Les deux prix furent adjugés aux deux motets de M. Girouſt.

En 1769, il quitta la maîtriſe d'Orléans, pour venir à Paris occuper celle des SS. Innocens; & en 1775, il fut nommé par le Roi pour remplir une place de Maître de Muſique de ſa chapelle, vacante par la retraite de M. l'Abbé Gauzargues.

M. Girouſt a compoſé une quarantaine de motets à grands chœurs, où l'on trouve de beaux récits, de ſuperbes chœurs, & partout un ſtyle pur & une facture excellente.

Gluck (M.), né en Allemagne en 1712, & connu en Italie par pluſieurs opéra, a donné à Paris, en 1774, *Iphigénie en Aulide*, paroles de M. le Bailly *du Rolley*; *Orphée*, paroles italiennes de *Calzabigi*, traduites par M. *Moline*; en 1776, *Alceſte*, paroles de *Calzabigi*, traduites par M. le Bailly *du Rolley*; en 1775, *Cythere aſſiégée*, paroles de *Favart*; en 1777, *Armide*, paroles de *Quinault*; en 1779, *Iphigénie en Tauride*, paroles de M. *Guillard*.

Ce Musicien célebre est assez connu, pour que nous ne disions rien de ses ouvrages; & ne devant parler dans le nôtre que des Musiciens François & Italiens, nous n'avons pu nous permettre que d'indiquer les opéra qu'il a donné en France.

Gombert (Nicolas) a composé deux livres de motets à plusieurs voix, imprimés en 1552.

Gorlier (Simon) a écrit sur la flûte, sur l'épinette, & a fait des chansons gaillardes en 1558 & 1560, &c.

Goblain a mis en musique *la suite des Chasseurs*, en un acte: *la Fête de S. Cloud*, en un acte: *l'Amant invisible*, en trois actes.

Gossec (M.), né dans le Hainaut en 1733, quitta sa patrie à l'âge de sept ans pour aller à Anvers étudier la Musique, & vint à Paris à l'âge de dix-sept, pour perfectionner & faire connaître ses talens.

Il n'en avait que vingt-trois, lorsqu'il fut choisi pour conduire l'orchestre de M. de la Poupliniere, sous les yeux du grand Rameau.

Ce fut quelque tems après que feu Mgr. le Prince de Conty eut la bonté de lui proposer la place de Directeur de sa Musique; mais M. Gossec, par attachement pour M. de la Poupliniere, supplia le Prince de trouver bon qu'il lui demeurât attaché; & alors la place qui lui était offerte, fut donnée à Trial.

Après la mort de M. de la Poupliniere, il dirigea pendant huit ans la Musique de Mgr. le Prince de Condé à ses spectacles de Chantilly. Le concert de MM. les Amateurs lui doit son établissement: il en est le créateur, & l'a dirigé pendant quatre ans. Ensuite il eut pendant trois ans l'entreprise du concert spirituel avec MM. *Gaviniès & le Duc*, & le retira de la profonde léthargie où il était tombé. Enfin il a été appellé à l'opéra pour y être Maître du chant, au moment où il avait le choix de deux places avantageuses & plus convenables à son repos. Cependant les promesses qu'on lui fit alors, n'étant pas encore remplies, c'est avec chagrin que le public le voit dans une place subalterne, au-dessous de ses talens; & il est à présumer que bientôt la nouvelle administration trouvera une occasion de rendre justice à son mérite & à sa modestie, en le plaçant comme il convient qu'il le soit.

Malgré le desir que M. Gossec avait de connaître les différentes écoles de Musique de l'Europe ; (quoiqu'il eût presque deviné leurs méthodes, à force d'examiner des partitions) sa fortune ne lui permit jamais de faire le voyage d'Italie. Il n'a eu pour maître que la nature, & s'est formé lui-même. Ses ouvrages le prouvent sensiblement ; car sa Musique n'est imitée d'aucun maître Italien ni Allemand ; & si quelques critiques jaloux de ses talens le lui ont reproché, ils se sont fait plus de tort qu'à lui. L'impartialité dont il fait profession, & qui l'engage à applaudir également ce qu'il trouve de bon dans les ouvrages de M. Gluck, ainsi que dans ceux des autres maîtres, lui a procuré des ennemis parmi les Glukistes & les Piccinistes. Ces MM. voudraient que l'on fût exclusif, & plus on se connaît en musique, moins on peut l'être. Tous les Compositeurs étrangers possibles ne feront jamais oublier les beaux morceaux de MM. Philidor, Gossec, &c. & lorsque les admirateurs, outrés de ce qu'ils appellent *le nouveau genre*, auront recouvré l'usage de leur raison, ils seront obligés d'en convenir.

Les écoles tant vantées de l'Italie ont sans doute l'avantage de procurer à leur pays un grand nombre de Compositeurs ; mais le véritable génie n'a pas besoin d'école pour se former : de quelque nation qu'il soit, il trouve moyen de se faire connaître, & n'en marche pas moins sûrement, quoique sans guide, dans la route de la gloire ; au lieu que les éleves de ces célebres écoles, toujours conduits par les régles qu'on leur impose, ont rarement la force de se frayer de nouvelles routes, sont souvent compilateurs les uns des autres, parcequ'ils ont sucé le même lait, n'ont que la même maniere n'ayant que les mêmes principes ; enfin leurs talens ne sont que développés, parceque leurs dispositions ne sont que cultivées, mais jamais on ne leur donne le génie, parceque le génie ne se donne point, qu'il n'appartient qu'à la nature, & que la nature n'a pas besoin d'écoles. Nous conclurons donc de tout ceci, que les écoles procurent un plus grand nombre de Compositeurs médiocres, mais jamais un homme de génie de plus.

Concluons encore que tous les gens de génie sont de notre patrie, n'importe où ils soient nés, puisqu'ils méritent également notre admiration. N'ayons donc plus l'injustice de déprifer le mérite réel de nos compatriotes, pour exalter le mérite quelquefois douteux des étrangers, qui n'ont

au-dessus de nos Compositeurs que plus d'intrigue pour se procurer des succès, & peut-être plus d'amour-propre pour croire les mériter.

Une remarque qu'il n'est peut-être pas inutile de faire, c'est que si on reproche à quelques-uns de nos Compositeurs d'avoir imité les Italiens, on peut commencer déja à reprocher aux Italiens d'imiter les Français. L'Auteur d'*Iphigénie* & d'*Armide* a bien étudié Lully, & s'en est quelquefois souvenu. Celui de *Roland* s'est écarté de la maniere Italienne dans plusieurs morceaux de son ouvrage, pour se rapprocher de la nôtre; encore un effort, il est Français.

Nous sommes loin de blâmer les applaudissemens que l'on donne aux Compositeurs étrangers qui, depuis quelques années, ont orné notre scène lyrique de chefs-d'œuvre d'un genre qui a ses beautés; mais nous croyons qu'il ne faut pas les applaudir exclusivement, aux dépens de peu de bons Compositeurs nationaux, dont les preuves sont faites, ni de ceux qui n'ont peut-être besoin que de quelqu'heureuse occasion pour prouver de grands talens. Encourageons les uns sans décourager les autres: égalité, justice, vérité, voilà quels doivent être nos guides; ne nous laissons jamais aveugler par l'esprit de parti, le faux enthousiasme, & sur-tout la mauvaise foi.

M. Gossec a donné à l'Opéra, en 1773, *Sabinus*, paroles de M. *de Chabanon*; en 1775, *Alexis & Daphné*, *Philemon & Baucis*, deux opéra dont les paroles sont de M. *Chabanon de Maugrys*; en 1778, *la Fête du village*, paroles de M. *Desfontaines*. A la Comédie Italienne, *le faux Lord*; en 1766, *les Pêcheurs*; en 1767, *le double Déguisement*, *Toinon & Toinette*, paroles de *Desboulmiers*, &c.

Il a refait l'opéra de *Thésée*, que l'on doit donner l'hiver prochain, & qui est rempli de superbes morceaux. Qui ne connaît pas les excellentes symphonies de lui que l'on exécute sans cesse au Concert des Amateurs & au Concert spirituel? Sa Messe des Morts & ses oratorio sont du plus grand genre; enfin M. Gossec est sans contredit à la tête de nos meilleurs Compositeurs, & mérite autant les éloges des connaisseurs que l'estime des honnêtes gens.

GOUDIMEL (Claude), Franc-Comtois, fut l'un des plus excellens Musiciens du XVI^e^. siecle, & mit en chant la plupart des Pseaumes de Marot & de Théodore de Beze. Il fut enveloppé dans le massacre des

Huguenots, qui fut fait à Lyon en l'année 1572, par ordre de Mandelot, Gouverneur de cette ville. Au reste, Goudimel était savant; ce que témoignent quelques-unes de ses lettres très bien écrites en latin, & qui sont inserées dans le recueil des Poésies de Melissus son ami.

Nous connaissons de Goudimel *les Pseaumes de David*, mis en musique à quatre parties, en 1565; la fleur des chansons des deux plus excellens Musiciens du tems, *Orlande Lassus & Claude Goudimel*, en 1576, & *les Pseaumes de Marot*.

Goupillier (M.) ou *Coupillet*, Maître de Musique de l'église de Meaux, devint Maître de Musique de la chapelle de Versailles en 1683, lorsque Louis XIV voulant porter à quatre le nombre de ses maîtres, permit à tous les Musiciens du royaume de se mettre sur les rangs, & de faire chanter des motets, pour que l'on jugeât qui d'entr'eux devaient posséder non-seulement les deux nouvelles charges, mais encore les deux anciennes, alors remplies par MM. *Dumont & Robert*, qui étaient vieux & malades, & demandaient à quitter.

Voici la liste des prétendans:

Messieurs,

Mignon. *	*Menaut.*	*Fernon.*
Oudot.	*Malet.* *	*Fossard* *
Dache.	*Rebel* *	*Nivers.* *
La Lande. **	*Salomon* *	*Bouthelier.*
Minoret. **	*Goupillier* * *	*Tabaret.*
Danielis.	*Lagrilliere.*	*Lagarde.*
Colasse. **	*Seury.*	*Buret.*
Grabus.	*Jouvain.*	*Loisele.*
Prevost. *	*Girard.*	*Renault.*
Lesueur. *	*Poirier.*	*Champenois.*
Charpentier.	*Gervais.*	*Lorenzani.* *
La Louette.	*Desmarets.* *	

Lorsque les 36 motets eurent été chantés, on en choisit quinze (qui sont marqués par des étoiles) pour leur faire faire un second motet, & choisir les quatre meilleurs. Les vainqueurs furent:

Quartier de Janvier. *Goupillier*, Maître de Musique de l'église de Meaux.

. . . . d'Avril. *La Lande*, Organiste de S. Jean-en-grève.

. . . . de Juillet. *Colasse*, éleve de Lully.

. . . . d'Octobre. *Minoret*, Maître de Musique de S. Germain-l'Auxerrois.

Le motet de M. *Fossard*, Maître de Musique d'Angers, ayant été trouvé très bon, MM. de S. Germain-l'Auxerrois lui donnerent la place de M. Minoret.

Granier (Mathias), ordinaire de la Musique de Charles IX, a fait des hymnes, des proses, des cantiques, & plusieurs autres ouvrages qu'il a dédiés à la Reine Marguerite.

Granier (Louis), né à Toulouse, a d'abord été Maître de Musique de l'Opéra de Bordeaux; quelques années après il passa au service de Son Altesse Royale, le Prince Charles de Lorraine, en qualité de premier violon de son spectacle. Pendant son séjour à Bruxelles, il mit en musique les chœurs, duos & trios de la tragédie d'*Athalie*: cet excellent ouvrage lui mérita la protection particuliere du Prince, & fut universellement applaudi. Sa réputation le fit appeller à la Musique du Roi, où il a gagné la vétérance, après avoir servi avec distinction; enfin les ordres de Sa Majesté l'ont attaché à la direction de l'Opéra, où il remplit aujourd'hui les fonctions de maître du théâtre.

Il est auteur des fragmens ajoutés dans l'opéra de *Tancrede*, de *Danchet*.

Il a fait, en société avec M. Berton, la tragédie de *Bellerophon*, représentée à la cour, pour les fêtes du mariage de M. le Comte d'Artois.

Il a composé avec le même le joli acte de *Théonis*, donné sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique.

Enfin il est auteur d'un grand nombre de belles ariettes, de plusieurs divertissemens pantomimes, & de quelques œuvres de musique instrumentale.

Ce Musicien, aussi savant qu'agréable, aurait déja présenté un grand ouvrage à l'Opéra, si sa modestie ne l'en avait empêché dans un tems où les plus célebres Compositeurs de l'Europe apportent tous les jours de nouveaux

nouveaux chefs-d'œuvre dans la Capitale. Cependant les véritables connaisseurs désirent vivement que cet obstacle ne l'arrête plus ; & le public, juste appréciateur des talens, le juge digne d'entrer dans la carriere.

Grenet donna en 1737 le *Triomphe de l'Harmonie*, paroles de M. *le Franc de Pompignan.*

On donna de lui en 1759, *Apollon, Berger d'Admete*, en un acte ; paroles du même auteur.

Grétry (André), Conseiller intime de S. A. l'Evêque Prince de Liége, Pensionnaire du Roi, de l'Académie des Philarmoniques de Bologne, est né à Liége en 1743.

Dès l'âge de douze ans, son goût pour la Musique s'était déja manifesté d'une maniere impérieuse. Ses parens consentirent à le laisser partir pour Rome ; il y fut placé au collége de Liége.

Il s'y livra à son penchant, & fit de tels progrès, qu'à dix-sept ans il mérita des applaudissemens au théâtre d'*Aliberti*, par la composition d'un Intermède intitulé : *le Vende Miatrice* (*les Vendangeuses*).

Ce succès valut au jeune Grétry l'honneur d'être appellé l'année suivante à travailler pour les théâtres *della Pace* & *Ditordinona.* Sa mauvaise santé ne lui permit pas de répondre à ces invitations, & le força de quitter ce climat.

Ce succès lui valut encore l'honneur d'être revèndiqué comme éleve par plusieurs maîtres. Le seul qu'il avoue, est le *Signor Casali*, & le seul que les gens de goût lui connaissent, est la nature.

Ce fut à Genêve que Grétry s'arrêta, en quittant l'Italie. Il fit une nouvelle musique sur la piece d'*Isabelle & Gertrude.* Elle eut le plus grand succès sur le théâtre de cette ville ; & c'est par une délicatesse louable que l'Auteur n'a pas voulu la faire exécuter sur le théâtre de Paris. Il a voulu éviter la comparaison.

Arrivé dans cette Capitale, il passa près de deux ans à solliciter un poëme ; enfin M. Marmontel osa lui confier *le Huron* : on en sait le succès.

Le lendemain de la premiere représentation, cinq poëmes furent offerts au nouveau Musicien, qui les refusa, parceque *Lucile* était déja projettée ; c'est à M. Marmontel que le public doit le séjour de M. Grétry en

France ; il était prêt de retourner en Italie, lorſque la piece du *Huron* lui fit ſuſpendre ſon départ,

Lucile ſuivit de près & réuſſit de même. *Sylvain* plut encore davantage. Le public aime à trouver un côté faible aux Artiſtes, qu'il eſt forcé d'applaudir ; il jugea, & tous les journaux répéterent que M. Grétry n'était propre qu'au pathétique. *Anſeaume* eut le bon eſprit de juger autrement ; il fit le *Tableau parlant*, le confia à notre Muſicien, & le public, en riant aux repréſentations, rectifia ſon premier jugement. Cette piece fut immédiatement ſuivie des *deux Avares* & de *l'Amitié à l'Epreuve*, qui ne réuſſit pas ſi bien que les précédentes : mais l'auteur des paroles en ayant ſenti la cauſe, s'occupe à y jetter plus de gaieté & de comique, en y ajoutant un rôle de Quaker.

Zémire & Azor & *l'Ami de la Maiſon*, qui parurent enſuite, n'ont pas beſoin d'éloges, non plus que *la Roſiere de Salency* & *le Magnifique.*

Céphale & Procris, tragédie lyrique en cinq actes, fut donnée à Verſailles pour le mariage de Mgr. le Comte d'Artois, & fut enſuite repréſentée environ vingt-cinq fois à l'Opéra de Paris. Les deux premiers actes parurent faibles ; le troiſieme qui eſt réellement *tragique* de la part du Poëte, a été rendu par le Muſicien d'une maniere vraiment *dramatique.* Le duo du premier acte peut être comparé à celui de Sylvain.

En tout, M. Grétry a prouvé que les chœurs & les airs de danſe ſont auſſi du reſſort de ſon génie, & qu'il pourrait occuper comme un autre la ſcène lyrique, ſi la douceur de ſon caractere pouvait ſympatiſer avec les troubles & les cabales inſéparables de ce Spectacle.

Quoique *les Mariages Samnites* & *la fauſſe Magie* ne ſoient pas ſouvent donnés aux Italiens, on les repréſente avec ſuccès ſur les théâtres des provinces, & l'on entend avec grand plaiſir leur muſique dans les concerts.

Cette remarque doit faire obſerver aux célebres Muſiciens qui comptent trop ſur leurs forces, que la meilleure muſique ne peut réuſſir au théâtre, quand la piece manque d'enſemble, d'intérêt, de chaleur ou de comique.

Parlerons-nous de *Matroco*, farce burleſque, originale & gaie, demandée à M. Grétry pour les Spectacles de la cour, & qu'il n'a laiſſé repréſenter à Paris que par complaiſance pour les Comédiens? Les gens éclairés ont bien remarqué les difficultés qu'il a eu à vaincre, pour allier dans les

mêmes morceaux la musique emphatique des Chevaliers errans, avec des refreins de vaudevilles connus, qui toujours font épigramme.

On peut dire que la nature a tout fait pour M. Grétry; c'est par instinct qu'il compose. La vraie déclamation se fait sentir dans tous ses ouvrages, & toujours cette déclamation devient un chant mélodieux.

Sa musique s'exécute dans presque tous les pays. On a traduit ses opéra en *Italie*, en *Suède*, en *Russie* & à *Londres*. Un Négociant Français étant à une foire d'Allemagne, nous a dit s'être donné le plaisir d'entrer le même soir dans trois spectacles, où l'on représentait *Zémire & Azor* en Allemand, en Flamand & en Français.

Grétry a par-tout l'avantage de ne pas s'être répété, & de n'avoir copié personne. Ses deux derniers ouvrages, *le Jugement de Midas* & *l'Amant jaloux*, ont toute la fraîcheur d'un génie tout neuf; & ses premiers paroissaient les derniers efforts d'un homme consommé dans son art.

Nous avons rendu compte de quinze ouvrages qu'il a donnés au public; en y comprenant *Isabelle & Gertrude*. Il vient de mettre en musique la tragédie d'*Andromaque*, de Racine, remise en trois actes pour l'Opéra. Il acheve deux ouvrages pour les Italiens, *les Mœurs antiques*, paroles de M. *Sedaine*, & une comédie en trois actes, de M. *d'Hele*, Auteur charmant du Jugement de Midas & de l'Amant jaloux.

Nous ne pouvons nous empêcher, avant que de terminer cet article, de jetter un coup-d'œil sur l'inconstance du public, & sur ses goûts exclusifs qui se succèdent rapidement sans qu'il sache trop pourquoi. Nous l'avons vu préférer à la sublime harmonie de *Castor & Pollux*, l'agréable, mais bien faible mélodie de *Titon & l'Aurore*. Philidor parut quelque tems après, étonna par sa maniere savante & par ses chants fondés sur l'harmonie; on ne voulut plus entendre que *Blaise*, le *Maréchal*, le *Sorcier*, *Tom-Jones*, &c. Il fallut toute la facilité que M. de Monsigny avait à produire des chants aimables & pleins de goût, ainsi que toutes les ressources théâtrales de son ingénieux Poëte, pour qu'il pût se soutenir auprès de son rival, & qu'il partageât avec lui les transports du public. C'est peut-être le seul exemple que l'on puisse citer jusqu'à celui qui est maintenant sous nos yeux, que deux genres ayent été soufferts à la fois.

Ce fut alors que Grétry vint en France, & donna plusieurs pieces qui

réussirent. Aussi-tôt on oublie le mérite & le service de ses prédécesseurs; on veut qu'il n'y ait plus rien de bon que ce qu'il fait: on l'éleve au pinacle; mais son tour arrive d'être délaissé, on est aussi injuste envers lui qu'on l'a été envers les autres. L'enthousiasme s'empare des esprits pour un nouveau genre de musique, qui certainement a du mérite, mais qui, malgré ses partisans, n'éclipsera jamais les chefs-d'œuvre de nos habiles maîtres; on oublie entiérement le plaisir qu'ils nous ont causé pendant tant d'années, & cet ingrat public se reproche presque d'avoir pu s'égarer au point de s'être plu à les entendre.

Que conclure de tout cela? Que le public, par sa partialité pour le dernier objet qui lui plaît, est injuste envers ceux qui ont mérité de lui plaire; qu'il éteint absolument toute émulation parmi les jeunes Compositeurs; qu'il sacrifie au moment présent les espérances de l'avenir; & que les habiles maîtres doivent aussi peu compter sur sa faveur que se glorifier de l'obtenir.

Grotte (Nicolas de la) a fait des chansons à plusieurs parties. Il était Organiste de la chambre du Roi en 1583.

Guerre (Elisabeth-Claude Jacquet de la), née à Paris en 1669, fit connaître dès sa grande jeunesse les dispositions extraordinaires qu'elle avait pour la Musique & pour jouer du clavecin. A quinze ans elle joua devant le Roi, & Mad. de Montespan la garda trois ou quatre ans auprès d'elle.

La Dlle. Jacquet épousa Marin de la Guerre, Organiste de S. Severin & de S. Gervais.

Elle a donné au public, en 1694, *Céphale & Procris*, paroles de *Duché*; *trois livres de cantates*; *un recueil de pieces de clavecin*; *un recueil de sonates*, un *Te Deum* à grands chœurs, qu'elle fit exécuter en 1721 dans la chapelle du Louvre, pour la convalescence du Roi.

Elle mourut à Paris le 27 Juin 1729, âgée d'environ 70 ans, & fut inhumée à S. Eustache.

Guillet, originaire de Bruges en Flandres, fit en 1610 *vingt-quatre fantaisies selon l'ordre des douze modes*, d'après les régles données par *Zarlin*.

Haudimont (l'Abbé Etienne-Pierre Meunier d'), né en Bourgogne, en 1730, de parens nobles, dont la fortune avait été renversée avec le système de Law, fut élevé à Dijon, qu'il quitta à l'âge de vingt-quatre ans, pour aller occuper la place de Maître de chapelle de Châlons-sur-Saône, où il demeura six ans. De-là il passa dans cette Capitale, pour se livrer à l'étude de la composition; il y devint l'éleve & l'ami du célebre Rameau, dont il était le compatriote. Au mois d'Août 1764, M. Bordier, Maître de chapelle des SS. Innocens, qui jouissait depuis longtems d'une grande réputation, étant mort subitement, il fut choisi au mois de Septembre suivant pour le remplacer. Ce fut alors qu'il composa une partie des motets que l'on entendit plusieurs fois au Concert spirituel, chez le Roi & dans les fêtes publiques. Tels sont le *Memento Domine David*, le *Deus noster*, le *Beatus vir*, le *Quare fremuerunt*, l'*Exurgat Deus*, &c. la *Messe & la Prose des Morts*, & un *De profundis*, en 1772. Il passa à Saint-Germain-l'Auxerrois, où il composa beaucoup d'autres morceaux.

Nous avons de lui beaucoup d'ariettes gravées sous le nom de M ***. telles que *Un jour me demandait Hortense*; *Mon cœur volage*, &c. Il a composé aussi plusieurs actes qui ont été exécutés en société.

En 1765, il fut chargé des fêtes de Reims, pour l'inauguration de la statue de Louis XV, & de plusieurs divertissemens, dont un, entr'autres, fut exécuté pour Madame à son passage à Roanne.

M. l'Abbé d'Haudimont est du très petit nombre des conservateurs de la véritable Musique, tant déprimée par les gens qui en ignorent les principes, & qui trouvent plus aisé d'en dire du mal que de l'apprendre. Ils ont beau faire : les goûts passagers sont bientôt oubliés, & tôt ou tard on en revient au vrai; on reviendra de bien loin en Musique.

Herbain (le Chevalier d'), Capitaine d'Infanterie, & Chevalier de S. Louis, a donné en Italie l'opéra d'*Enée & Lavinie*; à Paris, en 1756, *Celime*, en un acte, paroles de M. *de Chenevieres*; aux Italiens, en 1763, *les deux Talens*, paroles de M. *de Bastide*: en 1764, *Nanette & Lucas*, paroles de M. *Framery*.

Hiner (M.), célebre Joueur de harpe, a donné en 1776, à la Comédie Italienne, *la fausse Délicatesse*.

Homet (l'Abbé), Maître de Musique de l'église de Paris, a joui d'une grande réputation, & a laissé un neveu aussi habile que lui.

Jannequin (Clément), vivait au commencement du seizieme siecle, & fit une chanson fameuse intitulée: *la Bataille ou Défaite des Suisses à la journée de Marignan.* On a encore de lui plusieurs autres chansons.

Jéliotte (M.), né en Béarn, d'une très bonne famille de cette province, n'était pas destiné à l'état qu'il embrassa, & qu'heureusement pour nous sa grande jeunesse lui fit préférer à celui qui convenait mieux à ses parens.

Personne n'a eu une plus belle voix, n'a su mieux s'en servir, & n'a été meilleur Musicien que M. Jéliotte. On n'a point encore oublié, depuis plus de vingt-cinq ans, les charmes de sa voix, de son goût & de son jeu, ni les transports avec lesquels le public lui témoignait sa reconnaissance, toutes les fois qu'il paroissait sur le théâtre.

Personne aussi n'a eu plus que lui de véritables amis, & ne les a mieux mérités. Son esprit naturel, orné de toutes les connaissances utiles & agréables, & ses qualités personnelles, le font aussi chérir de ses amis qu'il s'est toujours fait admirer par la diversité & le charme de ses talens.

M. Jéliotte eût été aussi bon Compositeur que bon Musicien, s'il eût eu le tems de s'appliquer à cet art si difficile. Il a donné en 1745, à Versailles, pour le mariage de M. le Dauphin, un ballet intitulé: *Zelisca*, dont *la Noue* avait fait les paroles, & qui eut beaucoup de succès. Nous avons de lui un grand nombre de chansons charmantes, & qui le paraissent toujours, même chantées par d'autres que par lui.

Jolage (Charles-Alexandre), Organiste des Petits-Peres en 1750, avait de la réputation & du talent pour la composition. Il est mort il y a plusieurs années.

Iso a donné à l'Opéra, en 1759, *Phaétuse*, paroles de *Fuselier*, & *Zémide*, paroles du Chevalier *de Laurès.*

Kohaut, excellent Joueur de luth, & ordinaire de la Musique de Mgr. le Prince de Conty, a fait la musique du *Serrurier*, opéra-comique donné

aux Italiens en 1764, paroles de *la Ribardiere*, & celle de *Sophie* en 1760.

Il a fait auſſi celle de la *Bergere des Alpes*, paroles de M. *de Marmontel*; & *la Cloʒiere*, de M. *de Peʒay*.

Lalande (Michel Richard de), Surintendant de la Muſique du Roi, Maître de Muſique, & Compoſiteur ordinaire de la chapelle & de la chambre de Sa Majeſté, Chevalier de l'ordre de S. Michel, naquit le 15 Décembre 1657, d'un Tailleur de Paris. Il fut ſon quinzieme enfant, & devint enfant de chœur à S. Germain-l'Auxerrois.

Le goût qu'il avait pour la Muſique, le fit tellement travailler, qu'il devint bientôt plus habile que *Chaperon*, ſon maître. Le violon fut l'inſtrument qu'il choiſit pour s'y adonner tout entier; mais s'étant préſenté à Lully pour entrer dans l'orcheſtre de l'Opéra, il fut ſi piqué d'avoir été refuſé, qu'il briſa ſon inſtrument, & y renonça pour toujours.

Ses progrès furent plus rapides ſur l'orgue, & il ſe trouva en même-tems Organiſte de quatre égliſes.

L'époque de ſa fortune fut le moment où il commença à montrer la muſique à Mlle. de Noailles, qui épouſa le Maréchal de Gramont. Le Maréchal dit tant de bien de lui au Roi, que ce Monarque le choiſit pour enſeigner Mlles. de Blois & de Nantes.

En 1683, Sa Majeſté ayant créé deux nouvelles charges de Maître de la chapelle, en donna une à Lalande; & ſa muſique plut ſi fort au Roi, qu'il lui donna ſucceſſivement les deux charges de Maître de Muſique de la chambre, les deux de Compoſiteur, celle de Surintendant de la Muſique, & les quatre de Maître de la chapelle. Il obtint auſſi dans la ſuite le cordon de S. Michel.

En 1684, le Roi le maria à *Anne Rebel*, qui avait une voix admirable & chantait à merveille. Il n'eut que deux filles de ſon mariage, & les perdit à l'âge de 24 ans environ, en 1711.

En 1722, il perdit ſon épouſe, & l'année ſuivante ayant beſoin de conſolation & de compagnie, il épouſa la Dlle. *de Cury*, fille du Chirurgien de la Princeſſe de Conty; mais une fluxion de poitrine l'enleva peu de tems après le 18 Juin 1726, âgé de 67 ans, dont il en avait paſſé 45 au ſervice de Louis XIV & de Louis XV.

Lalande a laiſſé ſoixante motets qui ont eu la plus grande réputation ; & a travaillé à pluſieurs opéra, mais n'ayant jamais voulu en donner aucun ſous ſon nom.

Ce fut ſous cet habile Maître de chapelle que l'on vit éclorre un nouveau genre de muſique d'égliſe, qui étonna & ravit toute la cour.

Il bannit la monotonie & la peſanteur ordinaire des chœurs & des récits. Ses fugues furent compoſées dans un mouvement vif, & entre-mêlées par des traits de ſymphonie & de chants agréables, ce qui juſqu'à lui n'avait pas exiſté. Il fut le premier qui imagina les coryphées, les récits pathétiques & les ariettes ; enfin il fut le créateur de la Muſique d'égliſe ; & les étrangers même, depuis Lalande, donnent aux Français la primauté dans ce genre de Muſique ſur toutes les nations de l'Europe.

Lalouette, éleve de Lully, battit la meſure àl'Opéra, & compoſa la muſique de pluſieurs ballets & intermedes. Il était un des premiers violons de ſon tems. Il fut auſſi Maître de Muſique de Notre-Dame, & mourut en 1728, âgé de 75 ans environ.

Le Dictionnaire des Artiſtes parle de lui ſous le nom de *l'Allouette* & ſous celui de *Lalouette*.

C'eſt une erreur bien pardonnable dans la foule d'articles intéreſſans & inſtructifs, dont ce Dictionnaire eſt compoſé. Nous avouons avec plaiſir que nous lui avons de grandes obligations.

Lambert (Michel), né en 1610, à Vivonne, petite ville du Poitou, vint fort jeune à Paris, & ſe fit aimer du Cardinal de Richelieu qui ſe plaiſait à l'entendre chanter. Il jouait bien du luth & du théorbe, & s'accompagnait à faire le plus grand plaiſir.

Il devint bientôt Maître de Muſique de la chambre du Roi, & fut le maître à la mode des Dames de la cour & des hommes du bon ton. Il avait tant d'écoliers, qu'il tenait chez lui une eſpece d'académie, & il terminait toujours ſes ſéances par chanter pluſieurs chanſons, en s'accompagnant, au milieu d'un cercle brillant enchanté de l'entendre. Ainſi de nos jours le célébre Marcel, en raſſemblant chez lui ſes écoliers, formait des aſſemblées nombreuſes, qui reſſemblaient plutôt à des fêtes qu'à des leçons de danſe, &, vers la fin de la ſoirée, faiſait lui-même danſer ſes plus

plus habiles éleves au son d'une petite poche dont il jouait à merveille : c'était la palme dont il couronnait les vainqueurs.

La réputation de Lambert le faisait suivre par ses écoliers jusqu'à Puteaux, où il avait une maison de campagne. Il est vrai que ce maître fut le premier qui donna de l'expression au chant français, qui n'avait été jusqu'à lui qu'une espece de plain-chant. C'est à lui qu'on a dû le chant qui, pendant plus de cent ans, a charmé la France, sur-tout lorsqu'il était exécuté par les *Journet*, les *Lemaure*, les *Pelissier*, les *Petitpas*, les *Arnoult*, les *Thevenard*, les *Jeliotte*, les *Chassé*, & plusieurs autres qui ont fait les délices de Paris.

Depuis quelques années, une déclamation précipitée & des cris quelquefois étouffés ont succédé à ce chant toujours noble & souvent pathétique. A-t-on gagné au changement ? c'est au public à décider.

Lambert mourut à Paris en *1696*; il avait marié sa fille à Lully.

Langlé (M.), né à Monaco, vers 1747, d'une famille originaire de Picardie, établie en Italie à la fin du siecle passé, apprit la Musique à Monaco, fut envoyé à Naples, à l'âge de 15 à *16* ans, par le Prince de Monaco, pour y apprendre la composition, & entra au conservatoire de la Piété, à Naples, où il étudia sous *Caffaro*, l'un des plus grands contrapontistes de l'Italie, & le plus savant éleve du célebre *Leo*.

M. Langlé se distingua de bonne heure par des messes & des motets qu'il composa pour la fête de S. Irenée. Cette fête se célebre aux dépens de la ville, & tous les jeunes Compositeurs des conservatoires y débutent ordinairement. Il demeura huit ans à ce conservatoire, & en devint premier Maître de chapelle. Dans les deux dernieres années qu'il y resta, il composa une Messe à deux chœurs, qui fut exécutée en présence des plus grands maîtres de l'Italie, qui la jugerent digne de leurs applaudissemens. Il composa aussi les *Flotole* (*a*), pour la fête de S. Janvier.

A sa sortie du conservatoire, M. Langlé passa à Gênes, où il resta quelques années. Il eut la direction du concert des Nobles, & celle du

(*a*) *Flotola* est un grand chœur exécuté en l'honneur de saint Janvier, devant le reposoir où doit se faire le miracle. Ce reposoir est une rotonde que l'on appelle *Sedile* : ces *Flotoles* sont exécutées par tous les éleves du conservatoire ; ce qui fait un nombre de plus de quatre-vingt Musiciens.

théâtre, & dans le même tems composa une grande quantité de musique d'église, messes, motets, proses, leçons, &c.

Arrivé à Paris, il fit exécuter au Concert spirituel *Cantate Domino*, motet à grands chœurs qui y eut le plus grand succès. Il donna successivement le *De profundis*, le *Te Deum*, le *Pater*, &c. qui furent applaudis. Enfin M. Langlé a composé pour le concert des Amateurs, des scènes qui font desirer qu'il entreprenne un opéra. Quand on fait aussi bien des morceaux séparés, il est à présumer qu'on s'acquittera aussi bien de l'ensemble. Sa scène qui commence par *Tyrans impétueux*, a été reçue avec transport, toutes les fois qu'on l'a exécutée.

Lefevre (Jacques), a fait en 1613 plusieurs ouvrages en musique, à trois, quatre, cinq, six & sept parties. Il était Compositeur de la Musique de la Chambre du Roi. Nous rapportons deux airs de lui dans notre quatrieme Livre.

Lefevre, Organiste de Saint-Louis, a fait exécuter, il y a une vingtaine d'années, au Concert spirituel, plusieurs motets qui ont eu du succès.

Légat de Furcy (Antoine), né à Maubeuge, fut destiné dès sa plus tendre enfance à l'état ecclésiastique. On lui fit apprendre la musique dès l'âge de trois ans, & son goût était si décidé pour cet art, qu'on croyait ne pouvoir mieux le récompenser, qu'en lui permettant de toucher du clavecin, ou de jouer du violon, une heure de plus que ses récréations ordinaires.

Ses humanités faites, on l'envoya à Paris pour y faire sa philosophie. Son premier soin fut de chercher les moyens de se perfectionner dans la composition. *Noblet*, Claveciniste de l'Opéra, lui offrit ses services, & le fit travailler avec succès.

Il fit ensuite connaissance avec Rameau, qui l'accueillit avec distinction, & lui donna ses soins & ses conseils. Les progrès qu'il fit, lui valurent l'amitié de son maître, dont il a joui jusqu'à la mort de ce grand homme.

Trial, qui avait aussi de l'amitié pour lui, le mit des concerts de feu Mgr. le Prince de Conty; & la bonne musique en tout genre qu'il y entendit, lui fit changer le sien, au point que ses premiers ouvrages,

qui ſont des cantates, cantatilles, &c. ſont d'une maniere ſi différente, qu'on ſerait tenté de croire qu'elles ne ſont pas du même Auteur.

M. Légat n'a pas borné ſes ouvrages à ce ſeul genre ; mais les contradictions qu'il a éprouvées, nous ont privé du plaiſir d'en entendre une partie. M. Paliſſot lui avait procuré un poëme, intitulé *Philire*, paſtorale en trois actes. M. Poinſinet de Sivry, ſon beau-frere, en était l'auteur : mais lorſque M. Légat en eut fini la muſique, & qu'il l'eut préſentée pour demander une répétition, on lui objecta une trop grande reſſemblance entre le poëme de *Philire* & celui de *Daphnis & Alcimadure.* Obligé d'abandonner cet ouvrage qui avait été jugé agréable dans pluſieurs ſociétés, où M. Légat en avait fait entendre des morceaux, l'Auteur eſſaya s'il ſerait plus heureux à la Comédie Italienne.

Il fit pluſieurs opéra-comiques, entr'autres : *le Saut de Leucade*, paroles de M. *Mentelle.* On ne l'accepta point, parce que *Piron*, diſait-on, avait traité le même ſujet. Piron diſait que cela pouvait bien être, mais qu'il ne s'en ſouvenait pas. *Favart*, diſait-on, en avait le manuſcrit ; mais Favart aſſurait qu'il le chercherait, & ne put le trouver.

Il éprouva même difficulté pout le *Jardinier de Sidon* ; comme il préſentait cet ouvrage, M. Philidor fit jouer le ſien, & ce fut encore de la peine perdue pour M. Légat.

Enfin, on lui procura un poëme, intitulé *Palmire*, tiré d'un conte de M. de Voltaire ; il fut refuſé, & ce refus acheva de le décourager, du moins dans cette carriere.

M. *de S. Marc*, Auteur d'*Adele de Ponthieu*, &c. lui confia depuis *Apollon & Daphné*, tragédie en trois actes, M. Légat en a fait pluſieurs ſcènes, qui ont été applaudies par ſes amis ; mais les dégoûts deſtinés dorénavant aux auteurs qui ſe préſenteront au public ſur le théâtre lyrique ; l'incertitude du goût que l'on doit adopter ; les brigues, les cabales, la mauvaiſe foi des juges, & les caprices des Acteurs, ont déterminé M. Légat à renoncer à une carriere ſi orageuſe, & dans laquelle il ne peut plus y avoir que peu de gloire à acquérir, puiſque le vrai beau n'y eſt pas conſtaté ; que les ſuccès n'y ſont qu'éphémeres ; & que ce qu'un parti y juge admirable, eſt trouvé déteſtable par les autres. Il a eu le bon eſprit de ſe contenter de la réputation qu'il s'eſt acquiſe dans les ſociétés où ſa muſique paraît faire plaiſir.

Né fort timide & sur-tout fort modeste, M. Légat s'est toujours attiré l'estime de ceux qui l'ont connu, & l'amitié de ses confreres.

Voici la notice de ses ouvrages.

Des pieces de clavecin, non encore gravées.

Des Cantates & Cantatilles en grand nombre.

Six Sonates en duo pour la flûte, gravées.

Le Saut de Leucade ou *les Désespérés*, opéra-comique non gravé.

Palmire ou *le Prix de la Beauté*, opéra-comique non gravé.

Les Rendez-vous, opéra-comique non gravé.

Beaucoup d'ariettes gravées, qui ont eu du succès.

Deux recueils de Duo à chanter.

Plusieurs recueils d'Airs, *Chansons*, *Romances*, gravés, avec accompagnement & sans accompagnement.

Des Solfeges ou Leçons de musique, qui viennent d'avoir un grand succès. L'Auteur y fait une suite, avec une basse chiffrée : elle paraîtra dans peu.

M. Légat, qui est éleve de *Royer* pour le chant, est un de nos meilleurs maîtres en ce genre, & a fait souvent d'excellentes écolieres.

Louis (Mad.), épouse de M. Louis, célebre Architecte, a mis en musique l'opéra-comique de *Fleur-d'Epine*, paroles de M. l'Abbé *de Voisenon*, donné avec succès en 1776.

Lully (Jean-Baptiste de), Secrétaire du Roi, & Surintendant de sa Musique, naquit à Florence en 1633, & dut le jour à un meunier.

Un Cordelier lui donna les premieres leçons de musique & de guittare. Il apprit dans la suite à jouer du violon.

Il n'avait que treize ans lorsque le Chevalier de Guise voyageant en Italie, proposa à ses parens de l'emmener en France, & engagea *Mademoiselle* de le prendre parmi les officiers de sa cuisine. Cette Princesse l'ayant entendu par hazard jouer du violon, lui donna un maître, avec lequel il devint habile en peu de tems.

Louis XIV ayant voulu qu'il jouât devant lui, en fut si satisfait, qu'il lui donna en 1652 l'inspection générale sur ses violons, & créa alors la nouvelle bande qu'on nomma *les petits Violons*. Ces nouveaux Musiciens

formés par Lully, devinrent bientôt les plus habiles de l'Europe, & ce n'eſt pas beaucoup dire ; l'ignorance des Muſiciens de ce tems étant portée à un tel point, qu'ils ne pouvaient exécuter que ce qu'ils avaient appris par cœur. Le génie de Lully fut donc gêné par l'ignorance des Muſiciens de ſon orcheſtre, & il fallut qu'il ſe proportionnât à leur faibleſſe. On peut aſſurer qu'il eût fait auſſi bien que ſes plus habiles ſucceſſeurs, s'il eût paru cent ans plus tard.

Avant l'établiſſement de l'Opéra en France, le Roi donnait tous les ans de grands ſpectacles que l'on nommait *Ballets*, où il y avait un grand nombre d'entrées, mêlées de récits. Lully commença par n'y compoſer que quelques airs de danſe ; mais bientôt le Roi ne voulut plus entendre que ſa muſique.

En 1672, Perrin lui ayant cédé ſon privilége pour l'Opéra, le génie de Lully commença à ſe déployer ; & on peut le regarder comme le créateur de ce genre qui, depuis lui, n'a pas fait un auſſi grand pas qu'on ſe l'imagine, & qui, peut-être, a plus perdu que gagné.

Il eſt vrai qu'il fut aidé par l'immortel Quinault, dont il eut l'art de découvrir le talent, & de ſe l'attacher par un traité qui obligeait Quinault à lui fournir un opéra par an, pour le prix de 4000 livres.

Quinault eſquiſſait pluſieurs plans, & les portait au Roi qui en choiſiſſait un. Alors Lully indiquait à ſa fantaiſie les divertiſſemens & les airs ; & l'Académie des Belles-Lettres, par ordre du Roi, examinait les ſcènes. C'eſt de cette réunion de jugemens que ſont ſortis preſque tous les poëmes de Quinault, les meilleurs ſans contredit que nous ayons eu juſqu'à préſent, & qui, vraiſemblablement, conſerveront leur ſupériorité quelques ſiecles encore.

Les ennemis de Quinault, jaloux de ſa gloire & de ſon talent, parvinrent à le brouiller avec Lully ; ce fut alors que ce Muſicien eut recours à *la Fontaine*, qui, à ſa priere, fit l'opéra de *Daphné* ; mais dès que Lully en eut entendu la lecture, il ne cacha point à l'Auteur que ſon talent n'était pas de faire des *opéra*.

La Fontaine piqué d'avoir travaillé inutilement, fit la comédie du *Florentin*, pour ſe venger de Lully ; mais comme il était né bon, il oublia bientôt ſa colere, & ſe raccommoda de bonne foi avec lui. Le Roi, à qui il plaiſait chaque jour davantage, lui donna une charge de

Secrétaire du Roi, des pensions, & plusieurs autres graces pour sa famille.

Sa Majesté ayant été très malade vers la fin de l'année 1686, Lully composa un *Te Deum* pour sa convalescence, & le fit exécuter aux Feuillans de la rue S. Honoré, le 8 Janvier 1687. Dans la chaleur de l'exécution il se frappa le bout du pied en battant la mesure avec sa canne; & il y vint un petit abscès qui augmenta peu à peu. On lui conseilla d'abord de se faire couper le doigt, puis le pied, puis la jambe; mais des Charlatans ayant promis de le guérir sans opération, MM. de Vendôme qui aimaient infiniment Lully, promirent deux mille pistoles à ces charlatans s'ils le guérissaient, & les déposerent chez un Notaire.

Tous les efforts furent inutiles, & on lui annonça qu'il fallait se résoudre à la mort. Son Confesseur ne voulut l'absoudre qu'à condition qu'il brûlerait l'opéra d'*Achille & Polixene* qu'il se préparait à donner. Il y consentit, & cette nouvelle musique devint la proie des flammes.

Quelques jours après se trouvant un peu mieux, un des jeunes Princes de Vendôme vint le voir: « Eh quoi, Baptiste, lui dit-il, tu as jetté au » feu ton opéra? tu es un fou de brûler une si belle musique. Paix, » Monseigneur, lui dit-il à l'oreille, j'en ai une copie ».

Cependant on assure que, dans les derniers jours de sa vie, il témoigna pour la religion les sentimens les plus vifs, & il mourut à Paris, le 22 Mars 1687, dans la 54e année de son âge. On l'inhuma dans l'église des Petits-Peres de la place des Victoires, où on lui fit élever un beau monument, & où l'on peut lire son épitaphe. Santeuil a fait celle-ci:

Perfida mors, inimica audax, temeraria & excors,
Crudelisque, & cæca probris te absolvimus istis,
Non de te querimur, tua sint hæc munia magna.
Sed quando per te, populi Regisque voluptas,
Non ante auditis rapuit qui cantibus orbem
LULLIUS eripitur, querimur modo, surda fuisti.

« Mort perfide, mort ennemie, audacieuse, téméraire, insensée; » cruelle, aveugle, nous te faisons grace de tes infâmies, & nous ne » voulons pas nous plaindre de toi, quand tu fais tes fonctions ordinaires

» mais quand tu nous enleves *Lully*, qui faisait les délices du Roi & du » peuple, nous avons un juste sujet de te faire des reproches : mais, » hélas ! tu es sourde à nos cris ».

Lully était bon homme, vif & brusque, mais sans rancune. Ses plus grands défauts étaient d'aimer avec excès le vin & l'argent. On trouva dans son coffre 630000 livres en or, somme exorbitante pour ce tems-là.

Il avait l'art de se faire aimer & craindre de ses acteurs, & sans contredit, c'est le talent le plus nécessaire à un Entrepreneur d'Opéra, mais qui ne peut exister que lorsqu'il est soutenu par l'autorité.

Il est vrai que la supériorité des talens de Lully lui donnait un grand avantage, pour parvenir à régner en souverain sur son peuple républicain.

Quelque difficile que ce peuple-roi soit à conduire, le vrai mérite, l'exacte justice, & les bonnes façons en viendront toujours à bout.

En 1681, Lully fit le personnage de Mufty, dans la premiere représentation du *Bourgeois Gentilhomme*, que l'on donna à Chambord. Il y consentit pour faire sa cour au Roi.

Il a donné à l'Opéra, en 1672, le 15 Novembre, la pastorale *des Fêtes de l'Amour & de Bacchus*; en Février 1673, la tragédie de *Cadmus*; en Janvier 1674, *Alceste*; le 11 Janvier 1675, *Théfée & le Carnaval*, mascarade, paroles de différens Auteurs; le 10 Janvier 1676, *Atys*; le 5 Janvier 1677, *Isis*; en 1678, *Psyché*; le 28 Janvier 1679, *Bellerophon*; le 15 Novembre 1680, *Proserpine*; en Janvier 1681, *le Triomphe de l'Amour*; le 11 Mai 1682, *Persée*; le 27 Avril 1683, *Phaéton*; le 15 Janvier 1684, *Amadis*; le 8 Mars 1685, *Roland*; l'*Idyle de la Paix*, paroles de différens Auteurs, & le *Temple de la Paix*; le 15 Février 1686, *Armide*; en Août 1687, *Acis & Galathée*, tragédie trouvée dans ses papiers; en 1702, *des Fragmens*, mis au jour par *Danchet* & *Campra*.

Les paroles de tous ces *opéra* sont de *Quinault*, excepté *Psyché* & *Bellerophon*, qui sont de *Corneille*, & *Acis & Galathée*, de *Campistron*.

Outre ces ouvrages, Lully a composé la musique de 25 ballets, beaucoup d'autre musique instrumentale & des motets.

Il avait épousé la fille unique de *Michel Lambert*, célebre Musicien, & le meilleur maître à chanter de son tems. Elle mourut le 3 Mai 1720, ayant eu de lui trois garçons & trois filles. *Louis Lully* & *Jean Lully* ont

hérité des talens de leur pere, & ont donné trois opéra; en 1688, *Zéphire & Flore*; en 1690, *Orphée*; & en 1693, *la Mort d'Alcide.*

Le cadet fut pourvu d'une des deux charges de Surintendant de la Musique.

Le troisieme, Aumônier de MONSIEUR, Frere du Roi, eut la charge de Surintendant après la mort de son frere. L'aînée des filles épousa en 1684 M de Francine, Maître-d'hôtel du Roi, qui succéda à Lully dans la régie de l'Opéra, & mourut le 6 Avril 1735, âgé de 75 ans; sa femme était morte le 2 Janvier 1703, laissant de son mariage *Louis-Joseph de Francine*, Chevalier de S. Lazare, & Capitaine de Cavalerie dans le régiment Colonel-Général, & une fille.

LUPI (Didier), bon Musicien, a mis en musique les chansons spirituelles de *Guillaume Guerret*, imprimées chez *Duchemin.*

Il est nommé dans le prologue du quatrieme livre de Rabelais.

MADIN (Henry), né à Verdun, en 1698, fils d'un Gentilhomme Irlandais, qui suivit en France le Roi Jacques II.

Il fut d'abord Maître de Musique de la métropole de Tours, & fut revêtu en 1737 de la charge de Sous-maître de Musique de la chapelle du Roi, qui était restée vacante depuis la mort de Lalande.

L'Abbé Madin a fait de bons motets; & on ne peut lui reprocher que trop de facilité. Il mourut à Versailles le 4 Février 1748.

MAIRE (le), Musicien du dernier siecle, & assez bon Compositeur, trouvant absurde, avec raison, l'usage des muances, proposa d'ajouter une septieme note à la gamme de *Gui*, qui n'en avait que six, & la nomma *si.* Par ce moyen les muances furent détruites; & c'est un grand service qu'on a rendu aux Musiciens, sur-tout aux commençans.

Quelques Auteurs font l'honneur de cette invention à *Vander-Putten*: d'autres à *Jean de Muris*, vers 1330: d'autres enfin à *Ericius Dupuis*; mais il nous paraît prouvé que c'est *le Maire* qui a nommé cette septieme note; car il n'a pas inventé son utilité qui était connue depuis longtems.

On trouve en plusieurs endroits des écrits du Pere Mesenne la nécessité de cette septieme syllabe; & il témoigne que plusieurs avaient mis en pratique cette septieme syllabe, entr'autres *Gilles Grand-Jean*, Maître Ecrivain de Sens.

On

On trouve auſſi dans un ouvrage de *Banchieti*, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé : *Cartella di Muſica*, l'addition de cette même ſyllabe.

Au ſurplus, Rouſſeau, dans ſon Dictionnaire, ſe fâche de l'honneur qu'une ſi petite invention a faite à le Maire, & ajoute (page 440, *in*-4°) « du reſte, l'uſage du *ſi* n'eſt connu qu'en France, &, malgré ce qu'en » dit le Moine Banchieti, il ne s'eſt pas conſervé en Italie ». Son humeur contre cette découverte n'a pas empêché que, depuis ſon Dictionnaire, on n'ait adopté notre méthode dans une partie de l'Allemagne & de l'Italie, & qu'avant vingt ans le ſouvenir même des muances ne ſoit tout entier effacé chez toutes les nations.

Marais (Marin), né à Paris le 31 Mars 1656, était ordinaire de la chambre du Roi, & le plus habile Profeſſeur de ſon tems pour la viole. Il fut le premier qui en fit connaître l'étendue & la beauté.

Il était éleve de Ste. Colombe, le premier maître de ſon tems ; mais l'Ecolier ſurpaſſa bientôt ſon maître, & ne fut égalé que par *Forqueray*. Marais ajouta une ſeptieme corde à la viole, & fut le premier qui imagina de faire filer les cordes des baſſes.

Lully qui l'aimait beaucoup, lui fit battre la meſure à l'Opéra, & l'engagea à en compoſer pluſieurs. Il donna à ce théâtre, en 1693, *Alcide*, tragédie, en ſociété avec Louis Lully, paroles de *Campiſtron* ; en 1696, *Ariane & Bacchus*, tragédie, paroles de *S. Jean* ; en 1706, *Alcione*, tragédie, paroles de *la Motte* ; en 1709, *Semelé*, tragédie, *idem.*

On a auſſi de lui cinq livres de pieces de viole, & un livre de ſymphonies en trio pour la flûte, le violon & la viole.

Quelques années avant ſa mort, il s'était retiré dans une petite maiſon, rue de l'Ourſine fauxbourg S. Marceau, où il cultivait les plantes de ſon jardin. Il mourut le 15 Août 1718, dans ſa 73^{e}. année, & fut inhumé à S. Hippolyte.

Marié pendant 53 ans avec *Catherine d'Amicourt*, il en eut dix-neuf enfans. Trois de ſes fils & une fille ont excellé dans l'art de jouer, & de montrer à jouer de la viole. Leur ſœur aînée épouſa le célebre Bernier, Maître de la chapelle du Roi.

Marchand (Jean-Louis), fameux Organiſte Français, jouait ordinairement à l'égliſe de S. Benoît, des Jéſuites de la rue S. Jacques, & à

celle des Cordeliers, où tout Paris allait l'entendre, & toujours avec un nouveau plaisir.

Il était né à Lyon en 1669, & mourut à Paris en 1732. Le célebre Rameau son ami, & son plus dangereux rival, nous a dit plusieurs fois que le plus grand plaisir qu'il ait eu en sa vie, était celui d'entendre Marchand; que personne ne pouvait lui être comparé pour manier la fugue, & qu'il n'avait jamais pu concevoir qu'on eût une pareille facilité pour jouer de tête.

Son esprit indépendant & extraordinaire l'empêcha de songer jamais à sa fortune, & même à sa réputation; comme il n'aimait à jouer que de caprice, il écrivit rarement ce qu'il composait, & n'a laissé que deux livres de pieces de clavecin.

Il aimait mieux jouer pour deux ou trois bons connaisseurs, à des heures où l'église était fermée, que pour une foule d'auditeurs qui venaient l'entendre les jours de fête. C'était seulement dans ces séances particulieres que l'on pouvait juger de son génie; les autres jours il n'exécutait que les morceaux nécessaires aux offices. On prétend que la derniere fois qu'il toucha l'orgue des Cordeliers, sentant apparemment que sa mort approchait, il sortit en disant : *adieu, ma chere veuve.* On dit aussi qu'il avait fait un opéra de *Pyrame & Thisbé*, mais qu'il n'a jamais voulu le laisser représenter.

Martini (M.), Officier de Hussards, a donné à la Comédie Italienne, en 1771, *l'Amoureux de quinze ans*, paroles de M. *de Laujon*; en 1772, *le Fermier cru sourd*, *idem*; en 1774, *Henry IV*, paroles de M. *du Rosoy.*

Masse, célebre Maître de chapelle sous Louis XIII, a composé une assez bonne messe & beaucoup de motets.

Mathieu (M.) Plusieurs célebres Musiciens de ce nom sont depuis longtems à la Musique du Roi, & y tiennent le premier rang.

Michel Mathieu, né à Paris le 28 Octobre 1689, avait d'abord été de l'Académie Royale de Musique.

Il entra à la Musique du Roi en 1728, fut reçu en 1729 frere servant d'armes dans les ordres royaux du Mont-Carmel & de S. Lazare de Jérusalem, par Mgr. le Duc d'Orléans, Grand-maître de cet ordre, & devint aussi son

Maître de chant & de violon. Ses ouvrages sont trois motets & des morceaux de musique instrumentale, quatre cantatilles, deux divertissemens, & le ballet de la Paix, exécutés au concert de la Reine en 1737.

Après avoir obtenu sa vétérance en 1761, il est mort le 9 Avril 1768.

Jacqueline-Françoise Barbier, sa femme, & son éleve pour le chant, était née à Paris le 20 Mai 1708, fut reçue à la Musique du Roi en 1728, chanta pendant longtems les premiers rôles au concert de la Reine, & mourut le 17 Août 1773, après avoir obtenu sa vétérance en 1761. Elle avait une belle voix & le goût du chant qui était alors en usage.

Julien Amable Mathieu, leur fils aîné, Maître de Musique de la chapelle du Roi, est né le 1 Février 1734.

Le 24 Mai 1748, il eut l'agrément du Roi, pour traiter de la survivance d'une charge des 24 violons, & entra en même-tems surnuméraire à la Musique de la chambre. En 1754, il eut l'honneur d'être reçu par le Roi lui-même à la Musique de la chapelle, où il a rempli les fonctions de premier violon depuis 1761, époque de la réunion des deux corps de Musique (*a*) jusqu'en Juillet 1770, qu'il est devenu Maître de Musique de la chapelle du Roi par la mort du célebre *Blanchart*, dont le Roi lui avait accordé la survivance en Juillet 1765.

On a de lui, gravés, *deux livres de sonates* pour le violon, *deux livres de trios*, *un de duos*, non gravé, des *symphonies*, des *quatuors*, des *concerto*, 45 motets à grands chœurs, & une messe courante pour les grandes fêtes.

(*a*) Nos Rois avaient autrefois deux Corps de Musique, un pour la chapelle & un pour la chambre. Ces deux corps ont subsisté séparément jusqu'en 1761. La charge de Maître de la chapelle de Musique étant alors venue à vaquer par la mort du titulaire, Sa Majesté jugea à propos de la supprimer irrévocablement par un édit du mois d'Août de cette même année.

A cette suppression fut jointe celle de toutes les charges de Chantres & Symphonistes de la Musique, tant de la chambre que de la chapelle. Mais, comme par l'extinction de ces différentes charges, la fortune des titulaires pouvait être anéantie ou du moins altérée, le Roi a consenti de leur laisser leurs gages & appointemens leur vie durant, & à leurs veuves les privileges dont elles jouissaient. Ainsi depuis cet édit, la Musique du Roi ne fait plus qu'un corps, dont partie sert à la chapelle & partie à la chambre; excepté dans les occasions d'apparat & dans les grandes cérémonies où tout se réunit.

M. Mathieu écrit avec une grande pureté, & tient beaucoup au genre si prêt à être oublié des Lalande, Bernier, Blanchard, &c.

On trouve dans ses motets de très beaux chœurs, du chant, de l'harmonie, de l'expression & du pathétique. Le nombre de ses motets prouve sa facilité; mais ils n'en sont pas moins travaillés avec soin, & aussi dignes d'être examinés qu'entendus.

Mathieu dit *Lepidor* (Michel-Julien), frere du précédent, né à Fontainebleau le 8 Octobre 1740, Secrétaire de M. le Chevalier de Luxembourg. Ses ouvrages sont :

Pour la Littérature.

Une traduction du *Voyage Sentimental*, précédente à celle qui a été imprimée depuis. Mss. égaré en partie.

Une traduction des *Lettres du Duc de Cumberland à Milady Grasvenor* avec des notes critiques & historiques. Mss. double entre les mains de M. le Duc d'Aumont & de M. le Marquis de Paulmy.

Une traduction du *Discours prononcé par M. Edmond Burk* au Parlement d'Angleterre, le 22 Mars 1775. Mss.

Différens *Projets & Mémoires politiques*. Mss.

Amélie, tragédie bourgeoise, en cinq actes, imprimée par *Ballard* en 1773.

Le jeune Veuf, drame en cinq actes en prose. Mss.

L'Inconséquent, comédie en cinq actes en prose. Sujet traité deux fois par l'Auteur, qui a perdu le dernier de ses manuscrits, & probablement le meilleur.

Le Patriotisme ou *le bon Français à Londres*, comédie héroïque en cinq actes, dont le plan est complet, mais l'exécution abandonnée au troisieme acte. Mss.

L'Homme d'affaires, comédie en un acte en prose, non représentée. Mss.

La Saisie, parade en prose mêlée d'ariettes, non représentée. Mss. perdu.

La Tarentule, comédie en trois actes en prose, mêlée d'ariettes, non représentée. Mss. perdu.

Timante, drame en trois actes en vers, mêlé d'ariettes, non représenté. Mss.

L'Ecole des Filles, comédie en trois actes en vers, mêlée d'ariettes,

représentée quinze ou seize fois, tant à Versailles qu'en province, par la troupe de la Dlle. Montensier.

Orgon dans la Lune, parodie en trois actes en vers, sur la musique du *Credulo deluso*, del Sgr. Paesiello, représentée une cinquantaine de fois au moins par la même troupe.

La traduction servile & en prose du *Credulo deluso*. Mss.

La Brune & la Blonde, comédie en trois actes en vers, mêlée d'ariettes, reçue pour être représentée à Versailles par la troupe de la Demoiselle Montensier. Mss.

Plusieurs Divertissemens, Proverbes & Scènes comiques exécutés en société, Epîtres, Stances, Chansons, & autres pieces fugitives qui n'ont jamais été envoyées à aucun Journal. Mss.

Pour la Musique.

Plusieurs Motets à voix seule, avec accompagnement de violon & de basse, ou en grande symphonie, non gravés.

9 *Sonates* à violon seul : 6 *Pieces* tant de clavecin que de harpe : 3 *Quatuors* pour deux violons, alto & violoncelle : 6 *Trio* pour deux violons & violoncelle, non gravés.

2 *Recueils* d'airs & de chansons, avec accompagnement de violon & de basse, dont quelques-uns en pieces de clavecin, gravés par Mlle. Vendôme, en 1765.

2 *autres Recueils* d'airs & de chansons, avec accompagnement, en pieces de clavecin, gravés par Mad. le Clerc, en 1766.

2 *Ariettes*, avec accompagnement de deux violons, alto & basse, gravées en 1666.

Plusieurs autres Ariettes, *idem*, non gravées.

La musique de *l'Ecole des Filles*, non gravée.

La musique de *Marthesie*, ancienne tragédie lyrique que l'Auteur a réduite en quatre actes, avec quelques changemens dans les paroles. Cet ouvrage a été essayé à Versailles en 1777, par la Musique du Roi, & avec le succès le plus flatteur, non gravé.

La musique des *Amours de Protée*, ancien opéra, ballet en trois actes, dans lequel l'Auteur a refondu plusieurs scènes & ajouté quelques ariettes,

&c. Il a reçu des applaudissemens lors de l'essai qui en a été fait au petit théâtre du magasin, en 1778.

Les Cieux instruisent la terre, &c. ode sacrée de J.-B. Rousseau; motet français à grands chœurs pour le concert spirituel, essayé & fort accueilli à Versailles au mois de Décembre 1778.

La musique du *Départ des Matelots*, impromptu patriotique qui n'a eu qu'une représentation aux Italiens, vers la fin de Novembre 1778.

La musique du premier acte de *la Brune & la Blonde*, dont l'Auteur a abandonné l'exécution totale.

Matho, Page de la Musique, & ordinaire de la Musique du Roi, fut ami intime de Desmarets, & lui rendit les plus grands services par la protection de Mgr. le Duc de Bourgogne, de qui il était Surintendant de la Musique.

Il donna en 1714 la musique de la tragédie d'*Arion*, paroles de *Fuselier*.

Matho était né en Bretagne en 1660, & mourut à Versailles en 1746, Maître de Musique des Enfans de France. Royer lui succéda.

Mereaux (M. de) a donné à la Comédie Italienne, en 1772, *la Ressource comique*, paroles d'*Anseaume*; en 1777, *Laurette*.

Il a aussi donné au concert spirituel plusieurs motets & oratorio, qui ont eu un grand succès.

Metru, célebre Maître de chapelle sous Louis XIII.

Mezangere (Mad. la Marquise de la), fille de M. Bourret, Avocat au Parlement, & Intendant de S. A. S. Mad. la Duchesse de Nemours, qui le fit aussi Intendant de sa principauté de Neuf-châtel, est née le 10 Février 1693.

Son goût pour la Musique se déclara dès sa grande jeunesse; le célebre Couperin lui enseigna à jouer du clavecin, & en peu de tems elle devint sa plus forte écoliere. Elle apprit aussi l'accompagnement de Bournonville, le meilleur maître en ce genre qui ait jamais existé.

En 1714, elle épousa M. Scott, Seigneur de la Mézangere, & n'en eut qu'une fille, qui fut mariée en 1738 au Marquis de Gange, & qui mourut de la poitrine en 1741, dans les bras de sa mere, qui, malgré

la plus faible santé, avait volé au fond du Languedoc, pour recevoir ses derniers soupirs.

Mad. de Gange jouait parfaitement du clavecin, & n'avait jamais eu de maître que sa mere.

L'habileté de cette fille si chérie ne fut pas la seule preuve du talent que Madame de la Mézangere avait pour donner des leçons. Elle éleva chez elle un jeune enfant de treize ans; & par les bons principes qu'elle lui enseigna, lui fit faire de tels progrès, qu'il est devenu Maître de clavecin de la Reine & des Enfans de France. (Voyez l'article *Simon* au Chapitre des Musiciens Français.)

Madame de la Mézangere avait aussi du talent pour la composition, qu'elle savait parfaitement; mais elle n'a jamais voulu rendre public aucun de ses ouvrages.

Le chagrin qu'elle ressentit à la mort de sa fille, la fit renoncer à tout autre soin qu'à celui qu'elle prit des pauvres de sa paroisse; elle en fut l'administratrice pendant trente ans, & ses jours furent comptés par les biens qu'elle fit. Agée maintenant de plus de 86 ans, elle recueille le fruit de tant d'années de vertus, par une tranquillité d'ame, qui l'a résignée depuis longtems aux ordres de la Providence.

Michée, Organiste de S. Leu, avait la plus grande réputation, & attirait une foule d'auditeurs toutes les fois qu'il jouait. Il mourut en 1677.

Mignon (Jean), Maître de Musique de Notre-Dame de Paris en 1679, fit plusieurs motets qui furent alors jugés excellens.

Minoret, Maître de Musique de S. Victor, fit le *Te Deum*, chanté dans cette église pour la naissance de M. le Duc de Bourgogne, en 1682.

Mion, Maître de Musique des Enfans de France, a donné à l'Opéra, en 1741, *Nitetis*, paroles de la Serre; en 1747, *l'Année galante*, à la Cour, & en 1748, à Paris.

Mondonville (Jean-Joseph Cassanea de), né à Narbonne le 24 Décembre 1711, dut sa réputation & sa fortune à un travail assidu, à un grand amour de son art, à une conduite réglée.

Il acquit d'abord un nom par son talent pour le violon. Il fut le rival & l'ami du fameux Guignon, qui tenait alors le premier rang dans son art. Ils exécutaient au concert spirituel, & variaient avec beaucoup de goût une foule de petits airs en duo, qui faisaient le plus grand plaisir à entendre.

Il composa des sonates de clavecin & des symphonies qui commencerent à lui faire un nom, comme Compositeur, & depuis il excella dans le genre des motets, qui lui mériterent la place de Maître de Musique de la chapelle du Roi. Il dirigea avec distinction le concert spirituel pour Madame Royer, après la mort de son mari. Ses opéra le mettent dans la classe des Compositeurs distingués qui ont travaillé pour l'Opéra.

Bon mari, bon pere, bon ami, il emporta les regrets d'une femme (Mademoiselle Boucon) célebre par ses talens pour le clavecin & pour la peinture, d'un fils qui aime les arts & les cultive avec succès, & de ses amis qui n'oublieront jamais sa société douce, honnête & agréable. Il mourut à sa maison de Belleville, près Paris, le 8 Octobre 1772.

Mondonville a donné à l'Opéra, en 1742, *Isbé*, paroles de *la Riviere*; en 1749, *le Carnaval du Parnasse*, paroles de *Fuselier*; en 1753, *Titon & l'Aurore*, paroles de l'Abbé *de la Mare*; en 1754, *Daphnis & Alcimadure*, opéra languedocien dont il a fait les paroles; en 1758, *les Fêtes de Paphos*, paroles de l'Abbé *de Voisenon.*

Mongenot (Pierre-Joseph), né à Besançon, est venu à Paris en 1749, & s'est établi à Versailles, où il a demeuré pendant quelques années avec M. Blanchard, Maître de Musique de la chapelle du Roi.

C'est pendant ce tems qu'il a fait entendre plusieurs motets de sa composition devant LL. MM. Ils eurent assez de succès pour que les maîtres alors en place lui fissent espérer de pouvoir les remplacer. Les circonstances ne s'étant pas trouvées favorables à ce dessein, il s'en tint à l'instruction des Pages de la Musique de la chapelle. Il a formé des sujets qui lui ont fait honneur.

Depuis ce tems, il s'est attaché à une maison illustre, où il a travaillé pendant vingt-deux ans à différentes éducations, pour lesquelles il jouit d'une pension de retraite.

Cette occupation ne l'a pas empêché de cultiver la composition. Il a travaillé

travaillé dans presque tous les genres; mais il n'y a que quelques-uns de ses ouvrages qui soient gravés, entr'autres, des recueils de chansons charmantes qui on eu un succès général. Qui ne connaît pas *une jeune Bateliere du village de Longchamp*, & vingt autres également jolies? M. Mangenot est aussi l'auteur de la plupart des paroles de ses chansons, & réunit le titre d'homme de lettres, à celui de bon Compositeur. On avait lieu d'attendre de lui des ouvrages du plus grand genre; mais sa timidité, & sur-tout sa modestie, l'ont toujours fait se défier de ses forces; il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas eu plus de courage.

Monsigny (M. de), Maître-d'hôtel de Monseigneur le Duc d'Orléans, est un des créateurs de notre Opéra-comique mêlé d'ariettes. Ce genre commença à s'établir sur le théâtre de la foire, en 1754. M. d'Auvergne fut le premier qui entra dans cette carriere, avec son joli intermède des *Troqueurs.* Duni donna ensuite son *Peintre amoureux*; *Gilles, garçon Peintre*, parodie du *Peintre amoureux*, parut aussi-tôt; enfin les ouvrages de MM. Philidor & Monsigny assurerent pour longtems les succès d'un genre agréable, & qui peut l'être bien davantage, lorsqu'on y introduira des ballets & des fêtes charmantes. C'est ce qu'on ne verra jamais, à moins que ce spectacle ne soit réuni à celui de l'Opéra.

Il y a peu d'exemples d'ouvrages plus suivis & plus applaudis que ne l'ont été ceux de M. de Monsigny; on les entend toujours avec le même plaisir; & voilà l'avantage de la musique chantante. Cet Auteur aussi aimable qu'estimable a donné à l'Opéra, en 1766, *la Reine de Golconde*, paroles de M. *Sedaine.* A l'opéra-comique, en 1759, *les Aveux indiscrets*, paroles de *la Ribardiere*; en 1760, *le Maître en droit*, paroles de M. *le Monnier*; en 1761, *le Cadi dupé*, *idem*: *On ne s'avise jamais de tout*, paroles de M. *Sedaine.* A la Comédie Italienne, en 1762, *le Roi & le Fermier*, *idem*; en 1764, *Rose & Colas*, *idem*; en 1768, *l'Isle sonante*, paroles de M. *Colet*; en 1769, *le Déserteur*, paroles de M. *Sedaine*; en 1771, *le Faucon*, *idem*; en 1775, *la belle Arsène*, paroles de M. *Favart*; en 1777, *Felix*, paroles de M. *Sedaine.*

Monteclair (Michel), de l'Académie de Musique, naquit à Chaumont en Bassigni, en 1666. Ses parens l'envoyerent à Langres dès sa grande

jeunesse, & il y fut enfant de chœur sous *Jean-Baptiste Moreau*, Maître de Musique de cette église. En 1700, il entra dans l'orchestre de l'Opéra, où il fut le premier qui y joua de la contre-basse.

On a de lui, en 1716, *les Fêtes de l'Eté*, paroles de *Pellegrin*; en 1732, *Jephté*, *idem*. Le chœur *tout tremble devant le Seigneur*, eut un succès prodigieux, & a conservé longtems sa réputation.

Il a donné aussi trois livres de cantates, deux excellentes méthodes pour apprendre la Musique, une pour jouer du violon, une Messe de *Requiem*, &c.

Monteclair est mort à une maison de campagne près de S. Denis, au mois de Septembre 1737, âgé de 71 ans.

Moreau (Jean-Baptiste), né à Angers en 1656, devint Maître de Musique à Langres & à Dijon. Ayant un jour trouvé moyen d'entrer à la toilette de la Dauphine, il eut la hardiesse de la tirer par la manche, & de lui demander la permission de chanter devant elle un air de sa composition. Cette Princesse rit, & la lui accorda. Moreau lui fit tant de plaisir, qu'elle en parla au Roi, qui voulut l'entendre, & lui fit du bien.

Il fut ami du Poëte Lainez, & mit en musique un grand nombre de ses chansons. Il mourut à Paris, en 1734, âgé de 78 ans.

La premiere musique des chœurs d'*Esther* & d'*Athalie*, était de *Moreau*.

Moulinée (Etienne), né en Languedoc, Chef de la Musique de Son Altesse Royale, fit en 1668 un mêlange de plusieurs sujets chrétiens à quatre & cinq parties. Il fit aussi plusieurs autres ouvrages.

Mouret (Jean-Joseph), Musicien de la chambre du Roi, Intendant de la Musique de Madame la Duchesse du Maine, & Directeur du Concert spirituel, naquit à Avignon en 1682, où son pere, Marchand de soie, lui donna une bonne éducation, & secondant sa vive inclination pour la Musique, lui facilita les moyens d'y faire de grands progrès.

Il vint à Paris en 1707, & y fut bientôt connu dans les meilleures maisons. Sa figure était prévenante, son visage gai & riant, sa conversation spirituelle & agréable; & sa voix, belle pour un Compositeur, le faisait rechercher avec empressement.

La Duchesse du Maine lui confia la conduite des magnifiques fêtes nommées *les Nuits de Sceaux*. Peu de tems après, il épousa la Dlle *Promt de S. Mars*, fille de l'argentier du Duc de Maine, dont il eut une fille unique. Plusieurs infortunes qu'il éprouva deux ans avant sa mort, lui causerent des chagrins qui le conduisirent au tombeau, après avoir tellement dérangé son esprit, qu'on fut contraint de le mettre chez les Peres de la Charité à Charenton. Il y mourut le 22 Décembre 1738, âgé de 56 ans.

Mouret n'était pas habile Compositeur, mais était rempli de goût, & trouvait avec facilité des chants fort agréables.

Il donna à l'Opéra, en 1714, *les Fêtes de Thalie*, paroles de *Lafond*; en 1717, *Ariane*, paroles de *Roy* & de *la Grange*; en 1723, *Pirithous*, paroles de *la Serre*; en 1727, *les Amours des Dieux*, paroles de *Fuselier*; en 1732, *le Ballet des Sens*, paroles de *Roy*; en 1735, *les Grâces*, *idem*: plusieurs *cantates*: dix *cantatilles*: trois livres d'*airs sérieux & à boire*: plusieurs *divertissemens* de la Comédie Française & de la Comédie Italienne: un livre de *sonates* à deux flûtes: un livre de *fanfares*: plusieurs *fêtes* à Sceaux, &c.

Neve (Pierre de), fit un recueil de chansons à cinq & six parties, imprimées en 1600, *in*-4°.

Niel donna en 1736, à l'Opéra, *les Voyages de l'Amour*, paroles de *Bonneval*; en 1737, *les Romans*, *idem*. Cet opéra a été remis en musique par M. *Cambini*, & donné en 1776. Quelques Auteurs prétendent que les paroles de cet opéra sont de M. *de Monsemi*, mort Conseiller au Parlement; en 1744, *l'Ecole des Amans*, paroles de *Fuselier*.

Notherus, Abbé de S. Gal, vers l'an 960.

Le Pape Nicolas, le même qui excommunia l'Empereur d'Orient, Michel, & celui d'Occident Lothaire, fils de Louis le débonnaire, institua des hymnes pour chanter les jours de jeûne. Ces prieres avaient été mises en musique par *Notherus*.

Odon (Abbé de Cluny), né l'an 879, succéda en 927 à Bernon, premier Abbé de Cluny, abbaye fondée par Guillaume, Comte d'Auvergne

& Duc d'Aquitaine, l'an 910. Il mourut à Tours en 942; au retour de ſon dernier voyage à Rome.

Sigebert lui donne la qualité de *grand Muſicien*, & dit qu'il fit pluſieurs belles hymnes en l'honneur des Saints.

Orlande Lassus, le plus habile des Muſiciens qui aient exiſté juſqu'à lui, mit en muſique un grand nombre de chanſons de *Marot* & de *Ronſard*, &c. On a encore une partie de ſes œuvres imprimées chez *Adrien le Roy*, depuis 1576 juſqu'en 1584.

Il naquit à Mons en 1520, & mourut le 13 Juin 1593 à Munich. Son véritable nom était *Roland*; mais il ſe fit appeller *Orlande* en revenant d'Italie.

Parmi le grand nombre de ſes ouvrages, on eſtime beaucoup celui-ci: *Magnum opus muſicum complectens cintiones monachii*, 1604, ſept volumes *in-folio*.

Orlande s'attacha d'abord à Ferdinand de Gonzagues qu'il ſuivit en Sicile, puis à Milan; enſuite il fut Maître de Muſique à Naples, & pendant deux ans à Rome. De-là il accompagna *Brancaccio* en France & en Angleterre, d'où il paſſa à Anvers & en Baviere. Charles IX, qui connaiſſait ſon mérite, le nomma ſon Maître de Muſique; mais comme il venait en France pour ſe fixer à la cour, il apprit la mort de ce Prince, & retourna en Baviere, où il paſſa la plus grande partie de ſa vie. Sa réputation était ſi grande, qu'on diſait de lui:

Hic ille Orlandus Laſſum qui recreat orbem.

Ses autres ouvrages les plus conſidérables ſont: *Theatrum muſicum*; *Patrocinium Muſarum*; *Motetorum & Madrigalium Libri*; *Liber Miſſarum*, &c.

Oudot était un Compoſiteur eſtimé, & fit pluſieurs ouvrages fort applaudis vers 1675 & 1680. Il fit la muſique que l'on exécuta au mariage de M. de Seignelay avec Mlle de Matignon en 1679, le 12 Septembre.

Ouvrard (René), né à Chinon en Touraine, devint Maître de Muſique de la Ste Chapelle, & après plus de dix ans obtint un canonicat

à S. Gatien de Tours. Il était Poëte, Mathématicien, Théologien & Controversiste. En 1660, il publia un ouvrage intitulé : *Secret pour composer en musique par un art nouveau.* Il aurait mieux fait de ne pas dévoiler ce secret.

On a de lui plusieurs autres ouvrages, entr'autres, une histoire de la Musique, bien médiocre.

PAPAVOINE a donné à l'Opéra-comique la musique de *Barbacole* ou *le Manuscrit volé*, paroles de M. *de Morambert.*

PERDIGAL, Musicien célebre vers le milieu du dernier siecle, a fait beaucoup de chansons fort en vogue à la cour de Louis XIV.

PERVIN (Jean), a fait des chansons à quatre, cinq, six, sept & huit parties, imprimées à Lyon en 1578.

PEVERNAGE (André), a fait plusieurs livres de chansons en 1589 & années suivantes. Elles sont à quatre, cinq, six, sept & huit parties.

PHILIBERT JAMBE DE FER a composé à plusieurs parties les pseaumes de *Marot*, en 1561.

PHILIDOR (André). Michel Danican, né en Dauphiné, était ordinaire de la chambre de Louis XIII. On prétend que ce Monarque lui avait donné le surnom de *Philidor*, parcequ'un Musicien jouant très bien du hautbois, que le Roi avait entendu à son passage en France, portait ce nom, & que le Roi, en entendant Danican jouer de cet instrument, avait dit : j'ai trouvé un second *Philidor.*

Danican eut deux enfans ; l'aîné prit le même nom que son pere, & jouait fort bien du basson. Il a fait graver quelques œuvres qu'il a dédiées à Louis XIV. Il obtint d'abord la charge de quinte & de cromorne de la chambre en 1658. Dans les premieres années du regne de Louis XV, il obtint sa vétérance, & se retira à Dreux.

Trois de ses enfans du premier lit ont appartenu au Roi. L'aîné *Anne Danican Philidor* était célebre sur la flûte ; ce fut lui qui en 1726 établit

le Concert spirituel. Il était de la Musique de la chambre, & a composé plusieurs ouvrages pour son instrument, & pour les fêtes de Sceaux. Il devint ensuite Surintendant de la Musique de M. le Prince de Conty.

Le second était Tymbalier des Menus-plaisirs, n'ayant jamais pu parvenir à faire autre chose.

Le troisieme était Musicien de la chapelle du Roi; & comme il était assez médiocre basson, il jouait de la basse de cromorne pour tenir lieu de contre-basse dans les chœurs; mais il mourut en peu de tems d'un crachement de sang.

Leur oncle, Pierre Danican, frere cadet de Michel, jouait très bien du hautbois, & était ordinaire de la chambre & de la chapelle. Deux de ses fils ont été de la Musique du Roi, l'un en qualité de basson, & l'autre de hautbois.

Michel s'étant marié en secondes noces, mourut en 1730, laissant de son second mariage plusieurs enfans, &, entr'autres, *André Philidor*, l'un des plus grands Compositeurs de ce siecle.

Il naquit à Dreux en 1726, entra Page de la Musique sous Campra, alors Maître de la chapelle. En 1737, il fit chanter son premier motet à grands chœurs, & mérita que le Roi daignât lui en faire des complimens.

Etant sorti de Page, il se fixa à Paris, s'y soutint en faisant quelques écoliers, & en copiant de la musique, & tous les ans il allait à Versailles faire chanter un nouveau motet.

Les progrès qu'il avait fait aux échecs, lui donnerent l'envie de voyager pour tenter fortune, & en 1745, il partit pour *la Hollande*, *l'Angleterre*, *l'Allemagne*, &c. Son goût se forma dans ces voyages, en entendant les ouvrages des meilleurs Maîtres de l'Italie. Il essaya ses forces à Londres en 1753, où il mit en musique l'ode de Dryden en Anglais, dédiée à Ste Cécile. Le fameux *Handel* trouva ses chœurs bien fabriqués, & dit seulement qu'il manquait encore de goût dans les airs.

Comme les échecs l'occupaient plus que la Musique, il fit imprimer en 1749 son *Analyse des échecs* à Londres, pour lequel ouvrage il eut une forte souscription. Il revint en France en 1754, au mois de Novembre, & se livra entiérement à la Musique. Il fit exécuter à Versailles un *Lauda Jerusalem*, qu'on trouva trop Italien; & comme la feue Reine n'aimait pas

ce genre, il se vit frustré dans l'espoir qu'il avait eu d'obtenir une place de Maître de la chapelle.

En 1757, il essaya de composer un acte d'opéra; mais Rebel refusa de le donner, en lui disant qu'on ne voulait point introduire d'airs dans les scènes.

En 1758, ayant fait quelques airs pour les Pélerins de la Mecque, à l'Opéra-comique, *Corbi*, Directeur de ce spectacle, lui proposa d'entreprendre un ouvrage. On lui donna le poëme de *Blaise le Savetier*, qui fut joué avec le plus grand succès à la foire S. Laurent en 1759. Il fit ensuite l'*Huître & les Plaideurs*; en 1760, il donna à la Comédie Italienne le *Quiproquo*, & à la foire S. Laurent, *le Soldat Magicien.* En 1761, *le Jardinier & son Seigneur*, à la foire S. Germain, & à la foire S. Laurent, *le Maréchal*, qui eut plus de cent représentations de suite. En 1762, après la réunion de l'Opéra-comique à la Comédie Italienne, il donna *Sancho Pança*; en 1763, *le Bûcheron & les Fêtes de la Paix*; en 1764, *le Sorcier*; en 1765, *Tom-Jones*, qu'on commença par siffler, & qui eut ensuite le succès qu'il méritait; en 1767, *Ernelinde*, à l'Opéra; époque du changement de musique sur ce théâtre, nouveau genre que les Professeurs étrangers n'ont fait qu'imiter d'après Philidor. En 1769, il donna aux Italiens lé *Jardinier de Sidon*; en 1770, le *Jardinier supposé*; en 1771, *la nouvelle Ecole des Femmes*; en 1772, *le bon Fils*; en 1773, *le Navigateur*; en 1775, *les Femmes vengées*; & en 1779, à Londres, le *Carmen seculare*, d'Horace.

En 1777, il a fait réimprimer son Traité sur les Echecs, augmenté considérablement.

Nous croyons pouvoir assurer que M. Philidor est un de nos plus grands Compositeurs, & que sa facture ne craint les regards de quelque maître que ce soit.

Phinot (Dominique), a fait des chansons à quatre parties.

Picot (Eustache), l'un des sous-maîtres de la chapelle de Louis XIII, a eu de son tems une grande réputation. Le Roi lui donna l'abbaye de Chaulmoy, & un canonicat de la Ste. Chapelle de Paris, dans laquelle il fonda en 1642 une procession du S. Sacrement, qui se fait tous les

ans le jour de Pâques, avant les Matines, & à laquelle on est obligé de chanter différens morceaux de musique de sa composition; faute de quoi le legs qu'il a fait au Chapitre, doit appartenir à l'Hôtel-Dieu. Il ne nous reste que ces débris de ses ouvrages.

Jusqu'au milieu du regne de Louis XIV, on ne se servait à la chapelle du Roi que d'instrumens à vent, comme serpens, trompes & cornets à bouquin; ce fut ce grand Roi qui, le premier, fit introduire de la symphonie de violons dans les motets. (Voyez l'article de l'Abbé *Robert*).

Plessis cadet (du) donna en 1734 *les Fêtes nouvelles*, ballet, parole de *Massip*.

Prudent a fait la musique des *Jardiniers*, paroles de M. *d'Avesnes*, donnés à la Comédie Italienne en 1771.

Quinault, Comédien du Roi, a composé la musique des *Amours des Déesses*, donnés en 1729.

Après avoir resté au théâtre pendant plus de vingt ans à la plus grande satisfaction du public, il se retira à *Gien*, où il est mort.

Rameau (Jean-Philippe), Compositeur de Musique du cabinet du Roi, & Chevalier de son ordre, fils de Jean Rameau & de Claudine Martincourt, naquit à Dijon le 25 Octobre 1683. Son goût pour la Musique le conduisit très jeune en Italie; & à son retour il devint Organiste à Clermont en Auvergne, & ensuite à Paris, à Ste Croix de la Bretonnerie.

Jusqu'à l'âge de cinquante ans, cet homme de génie ne s'occupa qu'à donner des leçons de clavecin, & à travailler sur la théorie de son art. Ce ne fut qu'en 1733 qu'il s'attacha à la pratique (sans cependant abandonner la théorie; car il a depuis donné plusieurs ouvrages en ce genre) il débuta par l'opéra d'*Hippolyte & Aricie*, qui fut suivi de beaucoup d'autres.

Rameau est un exemple presqu'unique qu'un talent si fertile, après avoir été si tardif, ait conservé jusqu'à plus de quatre-vingt ans le feu de son génie.

A une repréſentation des *Précieuſes Ridicules*, Ménage s'était écrié : *Courage, Moliere, voilà la bonne comédie.* L'Abbé Pellegrin, à la premiere répétition du premier ouvrage de Rameau, fut le premier juge du génie de ce grand homme, & annonça ſa célébrité.

La premiere repréſentation de cet opéra fut une époque pour notre nation, & excita dans les eſprits une fermentation ſemblable à celle que nous avons vu s'élever il y a quelques années. La jalouſie enflamma la haine, qui eut recours à la diſcorde pour accabler Rameau : mais l'homme de génie mépriſa les envieux, & ne leur répondit que par de nouveaux chefs-d'œuvre, qui enfin les forcerent à ſe taire. La repriſe de *Caſtor & Pollux* entraîna tous les ſuffrages ; jamais ſuccès n'a pu être comparé à celui-là, puiſqu'il n'éprouva aucune contradiction, & que plus de cent repréſentations de ſuite ne purent diminuer le plaiſir que tout Paris éprouvait à entendre ce bel opéra, qui parlait à la fois à l'ame, au cœur, à l'eſprit, aux yeux, aux oreilles & à l'imagination.

Depuis cette époque, Rameau a joui de toute ſa gloire juſqu'à ſa mort, arrivée le 17 Septembre 1767. Il avait épouſé en 1726 *Marie-Louiſe Mangot*, & a laiſſé deux enfans, M. *Rameau*, Officier de la chambre du Roi, & Mlle *Rameau* qui, depuis la mort de ſon pere, a épouſé M. *Gautier*, ancien Mouſquetaire & Chevalier de S. Louis.

Les Muſiciens du Roi & ceux de l'Académie Royale de Muſique qui ſe regardaient tous comme ſes enfans, lui firent célébrer à l'égliſe de l'Oratoire un ſervice ſolemnel, dans lequel on exécuta pluſieurs de ſes plus beaux morceaux, qui firent verſer des larmes à pluſieurs des Auditeurs, en leur rappellant l'homme illuſtre que la nation venait de perdre. M. Philidor fit auſſi exécuter une Meſſe des Morts de ſa compoſition dans l'égliſe des Carmes du Luxembourg, en l'honneur d'un homme dont il admirait les talens.

On nous a donné des paralleles entre Lully & Rameau ; mais ces deux grands hommes ne pouvaient guères ſe comparer. Si Lully eût eu les paroles de Cahuſac à mettre en muſique, il eût peut-être perdu la moitié de ſa gloire. Quel mérite Rameau n'a-t-il pas eu de s'être ſoutenu, & même d'avoir ſurpaſſé ſon rival, lorſqu'il était ſi mal ſecondé, tandis que Lully l'était ſi bien ! Mais l'avantage immenſe que Rameau a ſur ce dernier, c'eſt d'avoir écrit ſur ſon art, d'en avoir découvert les vrais

principes, & par-là d'avoir mérité à jamais l'eſtime de la poſtérité. Sa Muſique, celle qui l'a précédée, & celle qui la ſuivra, n'exiſteront probablement plus dans quelques ſiecles; il en ſera de la nôtre comme de celle des Grecs, dont à peine il nous reſte quelques veſtiges; mais ſon traité de l'harmonie, ſa génération harmonique, &c. ſeront connus dans deux mille ans, & laiſſeront de lui le ſouvenir qu'il mérite.

Depuis la renaiſſance des arts juſqu'à lui, la Muſique livrée au tâtonnement de la routine & au caprice des Compoſiteurs, ne méritait pas l'honneur d'être miſe au rang des Beaux-arts; elle était également dépourvue & d'une bonne théorie & des regles d'une bonne & sûre pratique. L'oreille & l'expérience avaient donné lieu, il eſt vrai, à un grand nombre de regles; mais ces regles incertaines, inſuffiſantes, fauſſes, ſe trouvaient de plus chargées d'une infinité d'exceptions, comme s'il en était des regles fondamentales des arts, inſpirées par la nature, ainſi que des loix établies par les hommes, où les exceptions ſont inévitables, parceque l'eſprit humain ne ſaurait prévoir tous les cas. La Muſique avait des beautés, mais perſonne n'en connaiſſait le ſecret; il y avait preſqu'autant de loix que d'exemples, & les réponſes des maîtres, comme celles des anciens oracles, ne faiſaient qu'ajouter à l'embarras & à l'incertitude de ceux qui les conſultaient.

Rameau parut & débrouilla ce cahos; il y porta tout à la fois la lumiere & l'ordre; il révéla les myſteres de l'art; il réduiſit la Muſique à des principes généraux; enfin il offrit un ſyſtême fécond, dont toutes les parties s'éclairaient & ſe fortifiaient réciproquement.

La Phyſique ne doit pas plus à Newton que la Muſique ne doit à Rameau; mais depuis Newton perſonne ne s'eſt aviſé d'abandonner les principes de ce grand homme pour retourner aux tourbillons de Deſcartes, ou aux qualités occultes d'Ariſtote; tandis qu'au contraire, le ſyſtême de Rameau n'a preſque rencontré que des envieux qui affectaient de donner la préférence à des ſyſtêmes évidemment empruntés du ſien, ou des ingrats qui profitaient de ſa doctrine & en attaquaient l'utilité, ou des ignorans qui la combattaient & ne l'entendaient pas.

Cette derniere claſſe eſt aujourd'hui la plus nombreuſe. Parmi les ſoi-diſans Théoriciens de nos jours, les uns ne ceſſent de préſenter le ſyſtême de Rameau comme inſuffiſant, & ne lui ſubſtituent que des obſervations

ſtériles, ou tout au plus applicables à quelques regles particulieres; les autres croient avoir fait des découvertes, parcequ'ils ont changé les dénominations des accords & de divers objets d'harmonie; & tous établiſſent leurs prétendues regles ſur des bafes deſtructives de l'harmonie. La conduite de nos Praticiens eſt encore plus déplorable; ne diſtinguant point les écarts heureux que ſe permet quelquefois le génie d'avec l'ignorance des regles, ils regardent celles-ci comme inutiles, & compoſent intrépidement ſans ſe douter ſeulement de ce que c'eſt que la compoſition. Celui qui s'aviſerait de peindre ſans avoir les élémens du deſſin, ou d'écrire dans une langue qu'il n'entendrait pas, ſerait plus excuſable & moins ridicule.

On peut donc aſſurer qu'à lui ſeul Rameau a été Deſcartes & Newton, puiſqu'il a fait pour la Muſique ce que ces deux grands hommes enſemble ont fait pour la Philoſophie. Ainſi que *Newton*, il était d'abord parti de ce qui exiſtait dans la pratique pour en trouver le principe; & comme *Deſcartes*, il était parti de la nature même, (c'eſt-à-dire, de ce phénomène connu du corps ſonore (*a*)) pour en déduire comme autant de conſéquences, les principes & les regles particulieres, qui, par ſon travail, ont élevé en ſcience les opérations machinales les plus plauſibles de la ſimple pratique. Si quelques-unes de ces regles particulieres qu'a établies ce grand homme, ne ſont pas toujours des conſéquences bien naturelles de ſes principes, elles n'infirment pas pour cela leur ſolidité. Rameau naquit Philoſophe, mais il ne fut pas élevé dans les ſciences. Le ſeul art qu'on lui apprit prouve, par la maniere dont nous le voyons traité dans tous les auteurs qui l'ont précédé, de quelle juſteſſe d'eſprit la nature devait avoir doué cet Artiſte, puiſque les regles qui s'écartent des principes qu'il a poſés, ſont en ſi petit nombre.

Il lui aurait fallu commencer abſolument, comme Deſcartes, par ce doute univerſel, cette ſorte d'abnégation d'idées, de renoncement aux opinions établies, pour ne rien adopter enſuite, qu'après un mûr examen, & ſous la garantie de la raiſon & du raiſonnement. Tout ce qu'on apperçoit à cet égard dans les écrits de Rameau, ce ſont des eſpeces d'abju-

---

(*a*) Voyez dans la préface de la *Démonſtration harmonique* de Rameau, le compte qu'il rend de la maniere dont il a procédé dans cette opération.

rations qu'il faisait de tems en tems, à mesure que ses principes l'éclairaient, & qui prouvent son génie, sa philosophie, la noblesse & la fermeté de son ame.

L'hommage le plus flatteur pour lui est sans contredit celui que lui a rendu un de nos plus célebres Géomètres (*a*), qui n'a pas dédaigné d'éclaircir les principes de ce grand homme, & qui a toujours eu de la vénération pour son génie, malgré ses écarts, qui, quelquefois, le font perdre de vue, & même malgré les torts que Rameau a eu plusieurs fois avec lui. Un autre homme qui aurait dû être assez grand pour lui rendre la même justice, n'en a pas usé avec tant de générosité. Que n'a-t-il pas écrit contre Rameau dans son Dictionnaire de Musique ? Combien ne s'est-il pas efforcé de critiquer ses ouvrages, & même de les rendre ridicules ? Il n'a laissé éhapper aucune occasion de lancer contr'eux des traits satyriques & remplis de fiel, uniquement pour se venger de ce que Rameau ne le croyait pas l'auteur de tout *le Devin de village*.

Voici cependant le raisonnement bien simple que nous avons entendu faire à cet homme toujours juste. « Ce petit opéra est un tout composé » d'une moitié de choses bien faites suivant les principes, & d'une » moitié de mauvaises faites contre les regles. Il n'est donc pas de la » même main; donc si Rousseau a fait les bonnes, il n'a pas fait les » mauvaises ». Que répondre à cela ? des injures. Voilà le parti qu'a pris Rousseau; mais malheureusement pour lui il n'était pas assez savant en musique pour combattre Rameau. L'esprit peut bien suppléer à la science, vis-à-vis de ceux qui ne sont pas instruits, & les éblouir au point de les convaincre; mais l'esprit est un faible secours dans les sciences exactes, aux yeux des véritables savans, qui ne se laissent éblouir, ni par les illusions, ni par les paradoxes. Aussi Rameau sera-t-il toujours pour eux un homme savant & plein de génie; & Rousseau ne leur paraîtra en musique qu'un homme sans génie & fort peu instruit. Il a tant d'autres avantages par son éloquence & sa logique, qu'il peut éprouver quelques pertes sans se trouver moins riche.

L'article sur lequel Rousseau est le plus injuste, est positivement celui qui assure à Rameau une gloire immortelle : sa belle découverte de la

(*a*) M. d'Alembert.

basse fondamentale. La maniere dont il en rend compte dans son Dictionnaire, prouve le peu de cas qu'il en fait, ou plutôt celui qu'il voudrait que les autres en fissent. Il a l'adresse de vouloir détruire ce qu'il voit bien devoir faire le plus d'honneur à Rameau; mais malgré ses efforts & ceux de quelques Ecrivains qui ont voulu se distinguer, en attaquant le systême de la basse fondamentale, & qui n'avaient que ce moyen d'attirer sur eux quelques regards, ce systême aussi ingénieux que vrai n'en sera pas moins admiré dans les siecles futurs, & n'en donnera pas moins la solution de tout ce qui est praticable en harmonie, quoiqu'on ait assuré inconsidérément dans quelques ouvrages qu'il y avait des difficultés que la basse fondamentale ne pouvait résoudre. Dans ces cas-là, ce n'est pas la basse fondamentale qui a tort; ce sont ceux qui connaissent si mal l'harmonie; car la basse fondamentale ne rejette que ce qui est évidemment mauvais.

Ouvrages de Musique. En 1706, 1721 & 1726, trois livres de pieces de clavecin; en 1741, livre de pieces de clavecin en concerts: en 1733, *Hippolyte & Aricie*, paroles de *Pellegrin*; en 1735, *les Indes galantes*, paroles de *Fuselier*; en 1737, *Castor & Pollux*, paroles de *Bernard*; en 1739, *les Talens lyriques*, paroles de *Mondorge*: *Dardanus*, paroles de *la Bruere*; en 1745, *les Fêtes du Polymnie*, paroles de *Cahusac*: *le Temple de la Gloire*, paroles de *Voltaire*: *la Princesse de Navarre*, *idem*: *Samson*, *idem*, tragédie non représentée; en 1747, *Pygmalion*, paroles de *la Motte*; en 1748, *les Fêtes de l'Hymen & de l'Amour*, paroles de *Cahusac*: *Zaïs*, *idem*; en 1749, *Naïs*, *idem*: *Platée*, opéra-comique d'*Autreau*: *Zoroastre*, paroles de *Cahusac*; en 1751, *Acante & Céphise*, paroles de M. *de Marmontel*: *la Guirlande*, *idem*; en 1754, *Anacréon*, paroles de *Cahusac*: *la Fête de Pamilie*, *idem*; en 1757, *les Surprises de l'Amour*, de *Bernard*; en 1759, *les Sibarites*, paroles de M. *Marmontel*; en 1760, *les Paladins*.

Ouvrages de Théorie. En 1722, Traité de l'Harmonie; en 1726, nouveau systême théorique; en 1737, Génération harmonique; en 1731, Dissertation sur l'Accompagnement; en 1750, Démonstration du principe de l'Harmonie; en 1752, Réflexions sur le principe de l'Harmonie: Réponse à une lettre de M. Euler; en 1754, Observations sur notre instinct pour la Musique: Code de Musique, &c.

Raquette, le meilleur Organiste de son tems, tenait l'orgue de Notre-Dame sous Louis XIII, & a eu beaucoup de réputation.

Rebel pere (Jean-Ferry), l'un des 24 violons de la chambre, & Compositeur de la Musique de la chambre, a longtems battu la mesure à l'Opéra, & a passé dans son tems pour un grand Compositeur. On entend encore avec plaisir plusieurs de ses airs de danse; son *Caprice*, sa *Boutade*, & ses *Caracteres de la danse* ont eu beaucoup de réputation. Il donna en 1703 la musique de l'opéra d'*Ulysse*, paroles de *Guichard.*

Rebel laissa deux enfans, *François Rebel*, mort en 1775, & *Anne Rebel*, femme du célebre *la Lande*, Surintendant de la Musique du Roi.

Rebel (François), Chevalier de l'ordre du Roi, Surintendant de la Musique de Sa Majesté, & ancien Directeur de l'Opéra, était né le 19 Juin 1701, & est mort le 7 Novembre 1775.

Il était fils de Jean Ferry Rebel, Maître de Musique de l'orchestre de l'Opéra, & l'un des 24 violons de la chambre.

Son fils avait obtenu sa survivance, le 22 Août 1717, dans sa charge de violon de la chambre, & obtint celle de Compositeur de la chambre, le 23 Septembre 1723, après avoir prouvé ses talens par plusieurs ouvrages, & sur-tout par son opéra de *Pyrame & Thisbé*, fait en société avec M. Francœur.

En 1733, il fut nommé survivancier de Destouches, pour les charges de Surintendant & de Maître de la Musique du Roi.

En 1739, il fut nommé Inspecteur général de l'Opéra, & se retira en 1753; mais en 1757 il se chargea de la direction de ce spectacle, conjointement avec M. Francœur, & ils la garderent jusqu'au 1 Avril 1767, que MM. *Berthon & Trial* leur succéderent.

En 1760, il fut fait Chevalier de S. Michel; en 1772, le Roi le nomma Administrateur général de l'Opéra, & il se retira tout-à-fait le 1 Avril 1775.

On ne peut trop admirer la constante amitié de MM. Rebel & Francœur, & leur union qui, pendant plus de cinquante ans, ne s'est jamais démentie.

Ils ont composé en commun presque toute leur musique, & jamais

on n'a pu faire avouer à l'un d'eux séparément, lequel des deux était l'auteur des morceaux qui avaient eu le plus de succès dans leurs opéra. Chacun d'eux répondait : « Ce morceau est de nous deux ».

Cependant on connaissait assez leur maniere, pour être presque sûr que les morceaux de force étaient de Rebel, & ceux de sentiment, de son associé.

Ils ont fait ensemble *Pyrame & Thisbé*, paroles de *la Serre*, en 1726 : *Tharsis & Zélie*, *idem*, en 1728 : *Scanderberg*, paroles de *la Motte*, en 1735 ; *le Ballet de la Paix*, paroles de *Roy*, en 1738 ; *les Augustales*, prologue, paroles de *Moncrif*, en 1744 : *la Félicité*, *Zélindor & Ismène*, idem, en 1745 : *les Génies tutélaires*, idem, en 1751 : *le Prince de Noisy*, paroles de *la Bruere*, en 1760.

Rebel avait aussi mis en musique le *Te Deum* & le *De profundis*, qui furent dans le tems fort applaudis.

Il avait de la considération & des amis, & les méritait également. De son premier mariage il n'a laissé qu'une fille, Madame Girard. Sa seconde femme ne lui a point donné d'enfans.

Regnard (François), mit en musique, à quatre & cinq parties, les poésies de *Ronsart*, en 1579. Il a aussi composé des chansons italiennes, des cantiques sacrés & des messes, imprimés à Nuremberg & à Francfort, vers 1580 & 1600.

Regnaud, Maître de Musique de la chambre de la Czarine, a donné deux opéra-comiques, le *Cuvier* & le *mauvais Ménage*.

Renvoisy (Richard), Maître des enfans de chœur de la Ste. Chapelle de Dijon, a mis en musique, à quatre parties, les Pseaumes de David, dans le seizieme siecle.

Riel, l'un des meilleurs éleves de Lambert, florissait en 1678.

Rigade (M.) a donné aux Italiens, en 1761, *Zélie & Lindor*, paroles de M. *Pelletier*.

Rigaud (Louis), sieur de Fonlidon, a mis en musique une paraphrase à cinq parties, sur le *Libera me Domine*.

Rigel (Henri-Joseph), né à Wertheim en Franconie, le 9 Février 1741, a fait ses études en musique sous le fameux Jomelli, & a été envoyé par *Rickter*, pour faire l'éducation de musique d'une jeune personne en France. Cette éducation finie, M. Rigel est venu se fixer à Paris en 1768. Son goût pour le clavecin l'a fait suivre de préférence la culture de cet instrument; & après s'être fait une réputation distinguée par son exécution, il s'est mis à faire des écoliers & à composer. Outre plusieurs œuvres de quatuor, concerto, sonates, duo, &c. M. Rigel a fait de grandes symphonies qui ont eu du succès au concert de MM. les Amateurs. Il est encore connu par un Oratorio français (*la sortie d'Egypte*) qui est un des premiers ouvrages de ce genre, exécuté au Concert spirituel, où il est toujours bien accueilli depuis quatre ans. Un second oratorio (*la prise de Jéricho*) a mérité aussi des applaudissemens.

Son opéra-comique (*le Savetier & le Financier*) paroles de M. *de Santerre*, représenté d'abord à la cour, a été ensuite bien reçu du public à la Comédie Italienne, quoiqu'il eût perdu de ses avantages en n'étant pas joué par les premiers acteurs.

Les Comédiens apprennent les rôles d'un second opéra-comique de M. Rigel, intitulé : *l'Automate*. Ce qui caractérise le plus sa composition, c'est une grande pureté, soit dans son chant, soit dans l'emploi de l'harmonie. Tous ses effets sont nets; ses plus grands morceaux de symphonie ont toujours un chant naturel & suivi. M. Rigel, passionné pour son art, jouit sans envie du talent des autres Compositeurs. Ennemi des cabales, il ne se voue *exclusivement* à aucun genre; mais goûtant ce que chaque stile (Français, Italien, Allemand) fournit de bon, il est un des étrangers fixés parmi nous, qui fait le plus d'honneur à la Musique en France.

Robert, Roi de France. Il fut couronné du vivant de son pere, & lui succéda en 996. Il fut excommunié pour avoir épousé Berthe, avec qui il avait tenu un enfant. Ce fut de son tems que Guy d'Arezzo donna des noms aux notes.

Robert était grand Musicien & bon Poëte; il a fait plusieurs hymnes, & les a mises en musique. Elles ont été conservées dans notre chant d'église, & sont encore les plus agréables que nous ayons. Constance,

sa

ſa ſeconde femme, le preſſant de faire une hymne à ſa louange, il lui fit croire que l'hymne, *O Conſtantia Martyrum*, avait été faite à ce deſſein. Le mot *Conſtantia* la trompa, & elle fut contente. Il mourut à Melun, le 20 Juillet 1031, âgé de 60 ans, après avoir régné 44 ans, & 35 après la mort de Hugues Capet. L'Abbé Tritéme a écrit que le Roi Robert alla en pélerinage à Rome, & offrit lui-même ſes hymnes & ſes cantiques ſur l'autel de S. Pierre en préſence du Pape.

L'une de ſes meilleures hymnes eſt *Veni, ſancte Spiritus*. On lui attribue encore: *Chorus novæ Jeruſalem : la Proſe de l'Aſcenſion : Rex omnipotens die hodierna : Sancti Spiritûs adſit nobis gratia.*

Robert, Maître de Muſique de la chapelle du Roi Louis XIV, refuſa de ſigner le formulaire, & proteſta qu'il aimait mieux renoncer à ſon bénéfice & à ſa place, que de faire une telle choſe contre ſa conſcience. Le Roi qui l'aimait l'en fit diſpenſer.

Il était reſté Maître de la chapelle avec Dumont, après la mort de leurs confreres *Spirli* & *Gobert*, lorſque Louis XIV, qui avait imaginé d'introduire des ſymphonies de violons dans les motets, leur déclara ſa volonté à ce ſujet. *Dumont* s'y refuſa pour les raiſons que l'on peut voir à ſon article; mais Robert ſe conforma, du mieux qu'il lui fut poſſible, aux volontés du Roi. Il fit jouer aux violons, que Sa Majeſté mit alors à ſa chapelle, la partie chantante, & une ſeule ritournelle qu'il ajouta au commencement de chaque motet. Cela ne ſatisfaiſait pas le Roi, qui voulait que chaque morceau fût non-ſeulement précédé, mais entre-coupé par des traits de ſymphonie. Il aurait fallu que Robert refondît tous ſes motets, & il était alors bien âgé pour entreprendre une pareille beſogne. Lully mit alors en muſique, avec ſymphonie, les Pſeaumes *Quare fremuerunt gentes*? & l'*Exaudiat te Dominus*. Le Roi en fut ſi content, que Lully en compoſa pluſieurs autres que l'on conſerve à la bibliothéque du Roi.

Cependant il était réſervé à la Lande de tracer la véritable route de ce genre, route qu'on a toujours ſuivie depuis.

Robert obtint ſa vétérance en 1682; & ce fut alors que le Roi nomma quatre Maîtres de chapelle, après un concours célebre, où les plus grands Muſiciens s'étaient efforcés de mériter la préférence. Les quatre vainqueurs

furent, *Colasse*, *Goupillet*, *Minoret*, & *la Lande*, âgé seulement de 24 ans. (Voyez *la Lande*). Robert mourut en 1686.

Roche (la). Un grand nombre de chansons en vogue à la cour de Louis XIV, étaient mises en musique par lui.

Rodolphe, l'un des plus célebres Professeurs qu'il y ait jamais eu pour le cor de chasse. Quoique second, il monte aussi haut que jamais premier cor ait monté, & donne toujours les sons les plus beaux, ainsi que les plus agréables. Son exécution est incroyable, & il a trouvé moyen de faire entendre sur cet instrument ce qu'on n'y avait jamais entendu avant lui.

Cet habile Musicien est aussi fort bon Compositeur. Il a donné en 1773, à Versailles, pour le mariage de Mgr. le Comte d'Artois, *Ismenor*, tragédie, paroles de M. *Desfontaines*; à la Comédie Italienne, en 1765, *le Mariage par capitulation*, paroles de M. *Dancourt*, Arlequin du Roi de Prusse; en 1767, *l'Aveugle de Palmyre*, paroles de M. *Desfontaines*.

Rosier (Nicolas de) fit un livre intitulé *Principes de guittare*.

Rousseau (l'Abbé), né à Dijon au commencement du siecle, & Maître de Musique de l'église de Tournay, a été un des habiles maîtres de son tems. Ses Messes imprimées sont au rang des meilleures. Il est mort en 1754.

Rousseau, de Genève, a donné à l'Opéra, en 1753, *le Devin de village*, dont il a fait aussi les paroles; en 1779, une nouvelle musique sur presque tous les airs du Devin de village. Elle n'a été jouée qu'une fois. (Voyez son article aux Auteurs Français).

Roze (Nicolas), Maître de Musique des SS. Innocens, naquit au Bourgneuf, diocèse de Châlons-sur-Saône, le 17 Janvier 1745.

Ses ancêtres, depuis plus de deux cens ans, étaient d'une bonne famille établie à Beaune en Bourgogne. A l'âge de sept ans il fut reçu enfant de chœur à la collégiale de cette ville. Peu de tems après il eut pour maître M. l'Abbé Rousseau de Dijon, Maître de Musique de Tournay.

Il eut le malheur de perdre cet habile maître, n'ayant pu prendre que deux ans de ſes leçons, & il avait déja fait chanter pluſieurs motets ſous ſa direction. Il fut enſuite aſſez longtems ſans avoir de maître; & même ce qui était plus affligeant pour lui, il était ſous l'autorité de gens qui l'empêchaient de compoſer.

M. l'Abbé *Homet*, neveu de l'ancien Maître de Muſique de Notre-Dame, lui donna enſuite des leçons, & cependant lui défendit abſolument la compoſition, pour lui conſerver une voix ſuperbe que la nature lui avait donnée.

Enfin, à douze ans, il ſe trouva ſans maître, acheva ſes claſſes au collége de Beaune, fut enſuite au ſéminaire d'Autun, & pendant les deux ans qu'il y reſta, compoſa la plus grande partie des morceaux de plain-chant, adoptés aujourd'hui dans preſque tout ce diocèſe.

A 22 ans on l'engagea à prendre la maîtriſe de Beaune. En 1769, dès qu'il fut Prêtre, il fit une Meſſe, qu'il apporta à Paris à M. d'Auvergne, Surintendant de la Muſique du Roi. Cet habile maître l'encouragea à travailler, & lui fit faire ſous ſes yeux un motet pour le Concert ſpirituel.

C'eſt à cette époque que M. l'Abbé Roze a commencé à ſe faire connaître; & l'exécution de ce motet lui valut la maîtriſe de la Cathédrale d'Angers, qu'il a gardée cinq ans.

En 1775, il fut nommé à la maîtriſe des SS. Innocens, & depuis ce moment il a donné pluſieurs motets au Concert ſpirituel. On a toujours remarqué que quoiqu'il ait pris un ſtyle moderne, il ne s'eſt jamais écarté de la nobleſſe qui convient à la muſique d'égliſe, & s'eſt toujours attaché à l'expreſſion, choſe bien négligée depuis quelque tems. Voilà la juſtice que les Journaux lui ont rendue.

M. l'Abbé Roze eſt un des meilleurs maîtres de Paris, pour enſeigner le goût du chant.

Nous avons de lui un ſyſtême d'harmonie, par lequel il prétend ſeulement aider celui qui veut apprendre l'harmonie, en lui offrant des principes méthodiques & ſi clairs, que des enfans de huit ans n'y trouvent aucune difficulté. Souvent d'habiles Compoſiteurs ne ſavent point enſeigner les commençans, faute de s'être faits à eux-mêmes une méthode des principes que ſouvent ils ne poſſédent que machinalement. Ce ſyſtême

n'apprendra rien à ces habiles maîtres, mais il leur évitera la peine d'en faire un autre. Il ne sera utile que jusqu'à ce que l'on soit en état de bien connaître toutes les marches des différentes harmonies; car après cela il y a d'heureux écarts qui font connaître l'homme de génie. Si l'on trouve qu'il vaut mieux conserver les termes de *Tonique*, *Dominante* & *Sous-Dominante*, au lieu d'*harmonie parfaite*, *harmonie de* 7^e^ *ajoutée*, & *harmonie de sixte*, il ne s'y oppose nullement. Il fera seulement observer que les derniers termes font éviter une foule d'objections, entr'autres, le double emploi, ainsi nommé par Rameau, & qui, par cette maniere, se trouve entiérement détruit.

Nous avons cru faire plaisir au public de lui donner ici la méthode de M. l'Abbé Roze.

Systême d'harmonie établi sur la préparation, résolution & ligature des Dissonances.

Ce systême qui est méthodique, suffira à toute personne qui connaîtra déja les phrases musicales, les relations d'un ton avec un autre, & ce que c'est que seconde, tierce, quarte, &c.

Article premier.

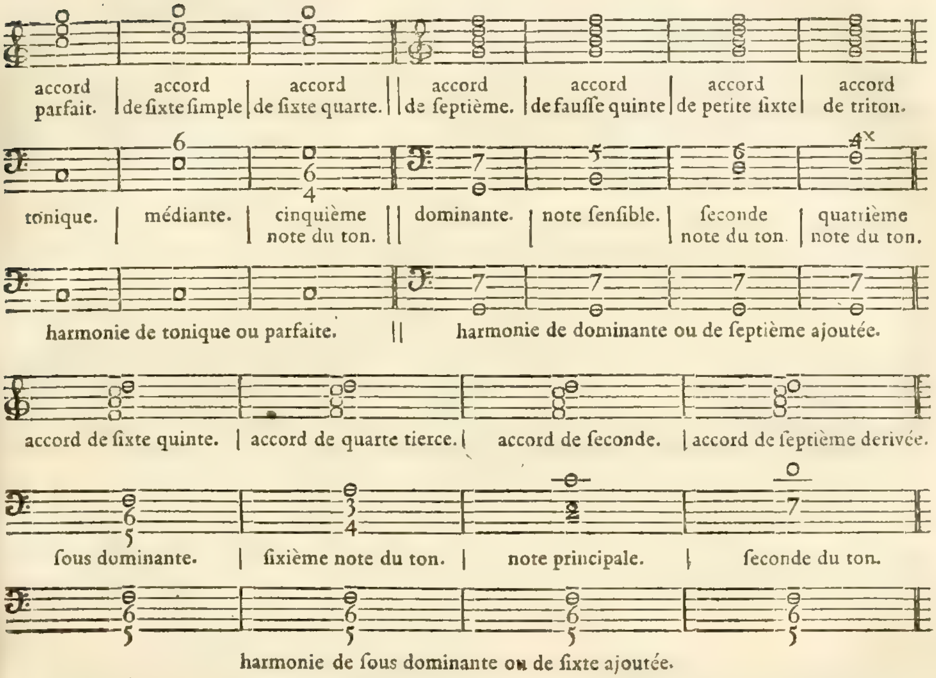
Tous les accords fondamentaux ou dérivés, pour se servir des termes connus, sont consonnans & dissonans. Ils sont tous dans leur origine consonnans. L'art a ajouté à la dominante une dissonance de septieme, & à la sous-dominante une dissonance de sixte; en conséquence, pour être plus précis, j'appellerai tout ce qui proviendra de la tonique, *harmonie parfaite*, ce qui proviendra de la dominante, *harmonie de septieme ajoutée*, & ce qui proviendra de la sous-dominante, *harmonie de sixte ajoutée.* Cette sixte est toujours majeure.

On distingue les dominantes en dominantes toniques & en dominantes simples. *Les dominantes toniques* sont celles qui caractérisent le ton par leur tierce majeure, qui est la note sensible du ton dans lequel on est, ou dans lequel on va passer : *les dominantes simples*, au contraire, ne doivent jamais faire perdre l'impression du ton dans lequel on est;

c'eſt pourquoi on y trouvera indifféremment des ſeptiemes majeures & mineures, des fauſſes quintes & des quintes juſtes, des tierces majeures & des tierces mineures, ce qu'on appelle accidens occaſionnés par le ton régnant.

ARTICLE II.

Des différentes harmonies & de leurs renverſemens.



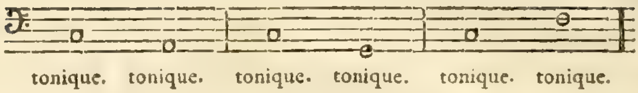
ARTICLE III.

De la marche des différentes harmonies.

La marche d'une harmonie parfaite eſt libre ; ce terme qui pourrait paraître trop générique, ſupppoſe, comme je l'ai déja dit, que l'on connaît les relations d'un ton avec un autre.

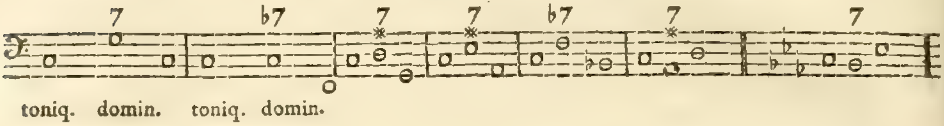
EXEMPLE.

Harmonie parfaite allant à une autre harmonie parfaite.

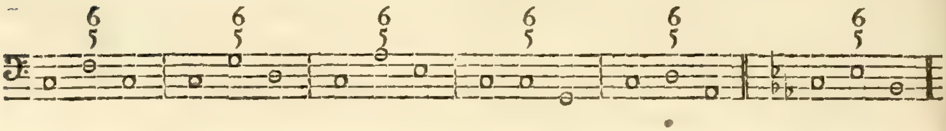


Nota. Que l'on fait encore des ſuites de toniques en montant, & plus ſouvent en deſcendant, en les renverſant par accord de ſixte.

Harmonie parfaite allant à l'harmonie de ſeptieme ajoutée.

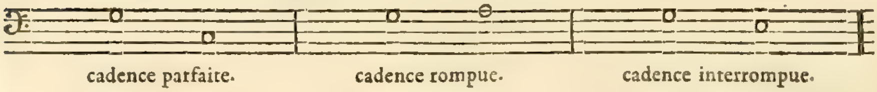


Harmonie parfaite allant à l'harmonie de ſixte ajoutée.

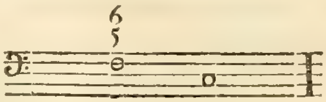


L'oreille, ſouverain juge de l'harmonie, décide que toute diſſonance de ſeptieme veut être ſauvée en deſcendant, ſoit qu'elle ſe trouve placée dans la baſſe, ſoit qu'elle le ſoit dans les parties. Delà naiſſent trois marches de dominantes qu'on appelle cadences.

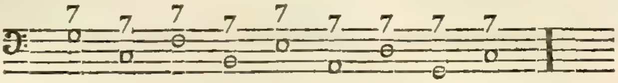
EXEMPLE.



L'oreille décide également que la diſſonance de ſixte ajoutée veut être ſauvée en montant; ce qui ne donne que la marche ſuivante, qu'on appelle cadence imparfaite ou irréguliere.

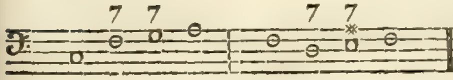


Si l'on a pu ajouter des diſſonances à des acords qui ſont de leur nature conſonnans ; (ce qui n'a pu ſe faire que pour ôter la grande monotonie que donneraient ces ſuites des conſonnances) : on peut donc ajouter à une note tonique, tantôt ſeptieme, tantôt ſixte ; ce qui donne ces imitations des cadences ci-deſſus.

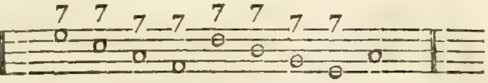


cadences parfaites.

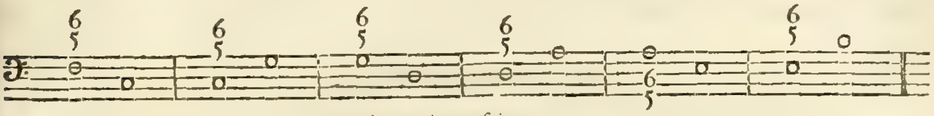
Nota. Que la dominante tonique ne demande ni préparation ni ligature.



cadences rompues.



cadences interrompues.



cadences imparfaites.

Nota. Que la ſixte ajoutée ne demande point de préparation, mais toujours réſolution. La ligature ſe trouve dans la partie qui a fait la quinte.

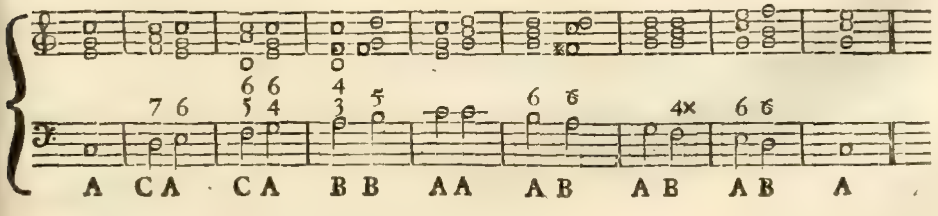
ARTICLE IV.

Tout ſe réduit donc à dire qu'il n'y a que trois ſortes d'harmonie.

1°. Harmonie parfaite qui a une marche libre.

2°. Harmonie de ſeptieme ajoutée qui donne cadence parfaite, cadence rompue & cadence interrompue.

3°. Harmonie de ſixte ajoutée qui donne la cadence imparfaite. Exemple dans lequel la lettre A indiquera l'harmonie parfaite, la lettre B l'harmonie de ſeptieme ajoutée, & la lettre C l'harmonie de ſixte ajoutée.



Il n'y a de consonnances parfaites que les quintes & les octaves. On observera de ne jamais aller d'une consonnance parfaite à une autre parfaite par le même mouvement.

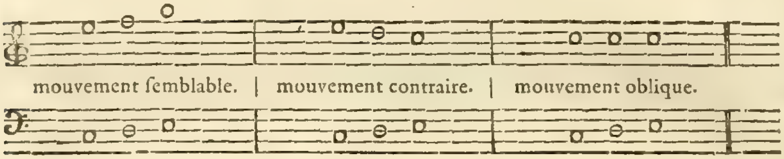
Il y a trois sortes de mouvemens.

Mouvement semblable, qui est de descendre ou monter ensemble.

Mouvement contraire, qui est de descendre quand l'autre monte.

Mouvement oblique qui est de descendre ou monter quand l'autre est permanent.

EXEMPLE.



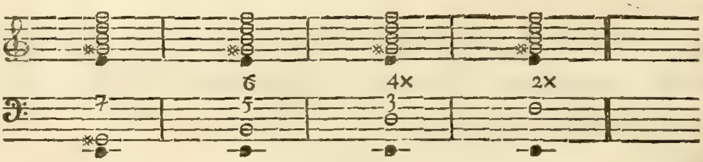
ARTICLE V.

De l'harmonie d'emprunt ou de substitution.

L'emprunt ou la substitution se fait dans le ton mineur en ajoutant une tierce au-dessus de la septieme ajoutée, & en supprimant la premiere note de l'accord. La marche de cet accord est toujours subordonnée à celui dont elle tire son origine.

EXEMPLE.

La note noire est supprimée.

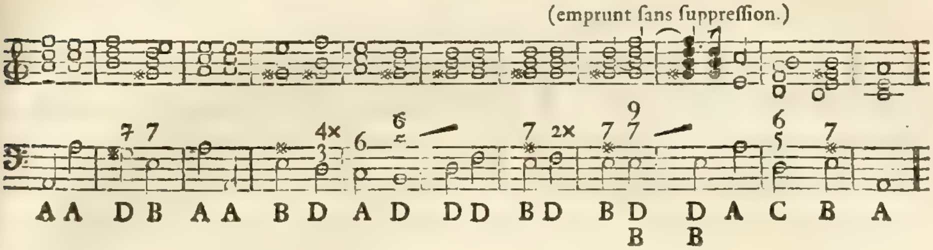


Nota. Que cet emprunt se fait aussi sur la note sensible d'un ton majeur, mais les renversemens en sont durs.

Il y a des cas où l'emprunt se fait sans aucune suppression; cette harmonie est déchirante, mais belle, quand elle est placée à propos.

Exemple

Exemple où cette harmonie d'emprunt ſe va déſigner par la lettre D.

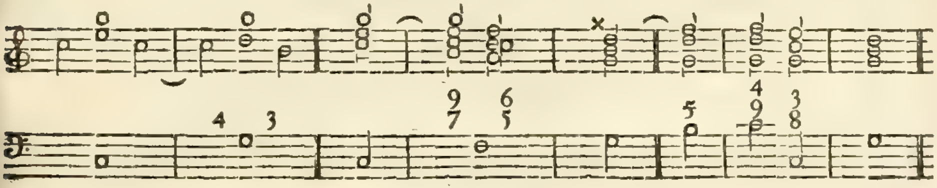


ARTICLE VI.

Des Suſpenſions.

Les ſuſpenſions ne ſont autre choſe que le retard des notes que l'on devrait entendre. Le retard d'une octave donne une neuvieme, le retard d'une tierce donne une onzieme. Les retards peuvent avoir lieu ſéparément ou enſemble.

EXEMPLE.



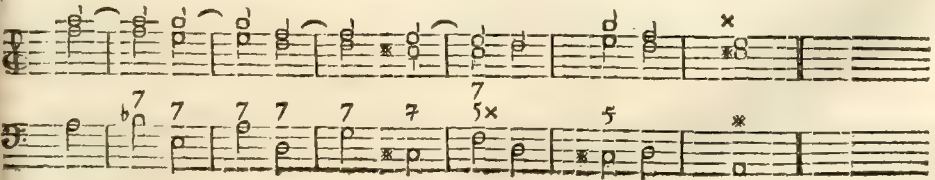
onzième ou retard de tierce. neuvième ou retard d'octave. les deux enſemble.

ARTICLE VII.

De la Quinte ſuperflue.

La quinte ſuperflue eſt un accord qu'il faut employer rarement. C'eſt encore un accident occaſionné par le ton mineur, à raiſon de ce que la ſeptième note de l'échelle diatonique ou gamme veut être majeure en montant.

EXEMPLE.

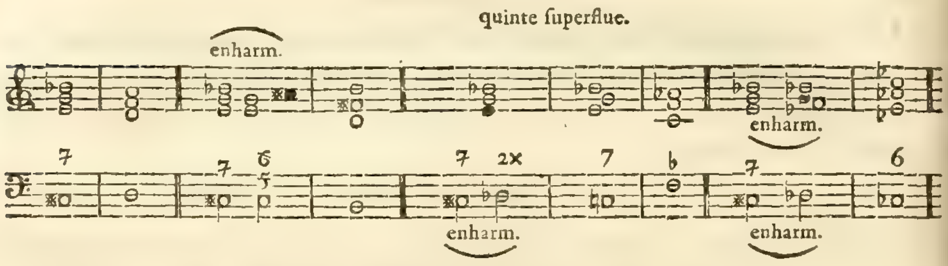


ARTICLE VIII.

Du Genre enharmonique.

L'enharmonique consiste à prendre une des notes d'un accord de septième diminuée, pour note sensible du ton dans lequel on veut aller. On observera sur-tout que cette sensible, en portant elle-même septième diminuée, ira, ou à sa toniqne, ou à la dominante du ton dont elle est empruntée.

EXEMPLE.



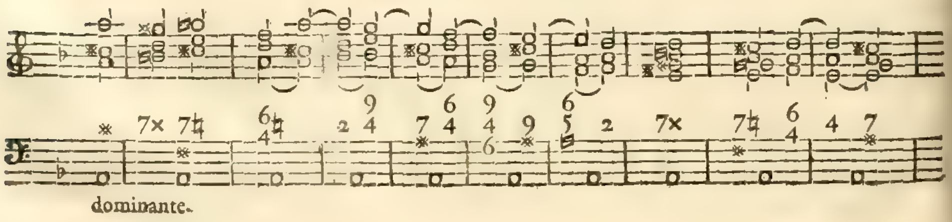
Nota. La note noire est celle qui devient note sensible.

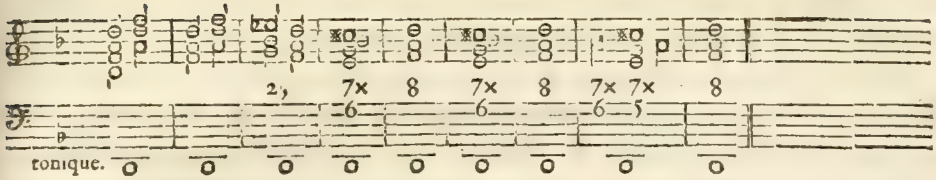
ARTICLE IX.

Du Point d'orgue.

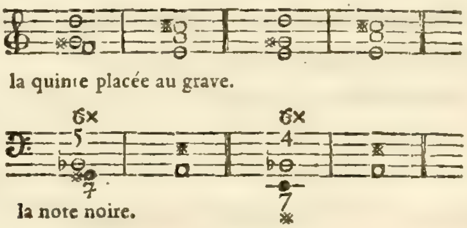
On peut dire que l'harmonie d'un point d'orgue se fait par supposition; puisqu'en effet on peut supposer sur une dominante toutes les marches que l'on emploie dans les échelles ou gammes; on peut même dans le genre chromatique employer des sons qui ne soient pas du ton régnant.

EXEMPLE.





La sixte superflue est encore une heureux accident occasionné par le ton régnant. 1°. La sixieme note d'un ton mineur doit être mineure en descendant, 2°. Le repos qu'elle forme sur la dominante, rend cette dominante censée tonique. 3°. La partie montante à cette note censée tonique, est par cette raison sensibilisée; or cet accord tire son origine de l'harmonie de septième ajoutée, ou de son emprunt avec une altération occasionnée par la marche de la gamme mineure.



Royer (Joseph-Nicolas Pancrace), fils d'un bon gentilhomme de Bourgogne, naquit vers le commencement de ce siecle. Son pere, Capitaine d'artillerie & Intendant des jardins de son Altesse Madame Royale Régente de Savoie, étant mort sans bien à Turin, Royer qui n'avait appris la Musique que pour son amusement, s'y livra tout entier.

Il acquit une grande réputation sur l'orgue & sur le clavecin, & vint s'établir à Paris en 1725.

En 1746, il devint Maître de Musique des enfans de France, par la mort de *Matho*, dont il avait eu la survivance. En 1747, il fut nommé Directeur du Concert spirituel, qui prit bientôt sous lui une forme nouvelle.

Il avait été Maître de Musique à l'Opéra pendant les années 1730, 1731 & 1732. En 1733, il quitta, & rentra en 1753, avec le titre d'Inspecteur général, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 11 Janvier

1755. Quelque tems avant sa mort il avait obtenu la charge de Compositeur de Musique de la Chambre du Roi.

Royer a donné à l'Opéra : en 1730, *Pyrrhus*, paroles de *Fermelhuis*. Il y avait dans cet opéra trois décorations du célebre *Servandoni*. En 1739, *Zaïde*, paroles de *la Marre ;* en 1743, *le Pouvoir de l'Amour*, paroles de *Lefevre de Saint-Marc ;* en 1750, l'acte d'*Almasis*, paroles de Moncrif.

On a trouvé dans ses papiers beaucoup de pieces de clavecin & d'autre musique de chambre, ainsi que l'opéra de *Pandore*, dont les paroles sont de *Voltaire*.

Ruschard (Louis), vivait vers 1600. On a de lui plusieurs motets & des messes, imprimées à Nuremberg.

Saint-Amand (M.), a donné aux Italiens *Alvar & Mencia*, *le Poirier*, le *Médecin d'Amour*, la *Coquette de village*.

Il a aussi mis en musique un opéra en cinq actes, intitulé *Emirene*. Cet opéra, rempli de beaux morceaux, soit pour les paroles ou pour la musique, a été répété sur le théâtre de l'Opéra, & a mérité de nombreux applaudissemens. Nous ignorons pourquoi il n'a pas encore été représenté.

M. de Saint-Amand a prouvé beaucoup de talent, sur-tout pour la partie des ballets ; ses airs de danse sont des saillans bien coupés, & sur-tout ont du caractere.

Saint-Georges (M. de), attaché à Monseigneur le Duc d'Orléans, est peut-être de tous les hommes celui qui est né avec le plus de talens différens. Personne n'a porté à un plus haut degré l'art d'exécuter tous les exercices du corps, & sur-tout celui de faire des armes. M. de Saint-Georges est depuis plusieurs années à la tête du Concert des Amateurs ; & c'est un de ceux où la musique est rendue avec le plus de précision & de nuances. Ce célebre Amateur réunit à tous ses talens le mérite peu commun d'une grande modestie & de la plus grande douceur.

Il a composé des sonates, des symphonies & des concerts qui lui ont mérité de justes applaudissemens. Son opéra-comique d'*Ernestine*, paroles

de M. le Chevalier *Sainson*, a été donné à la Comédie Italienne en 1777, & est rempli de morceaux charmans.

Salmon, Maître de Musique de la Chambre de Henri III, composa avec Beaulieu la Musique de la superbe fête que ce Monarque donna pour les noces du Duc de Joyeuse, son favori, avec la Princesse de Lorraine, sœur de la Reine.

Salle (Le Marquis de la), a donné aux Italiens en 1762, *les Amans Corsaires*.

Salomon, Ordinaire de la chapelle du Roi, était né en Provence en 1661, vint fort jeune à Paris, & fit de grands progrès en musique. Il jouait très bien de la viole, & mourut à Versailles à la fin de 1731.

On a de lui : 1713, *Médée & Jason*, paroles de *la Roque*; 1715, *Thenoë*, idem. Un Recueil de motets, imprimé en 1703.

Santerre (Pierre), né en Poitou, a mis en musique les cent cinquante Pseaumes en 1567. Ils furent imprimés à Poitiers en cette année.

Servin (Jean) fit en 1578 des chansons à quatre, cinq, six & huit parties, imprimées à Lyon, chez Charles Pernot.

Sodi, Italien, Joueur de mandoline, a donné à la Comédie Italienne les *Troqueurs dupés*.

Sueur (Le), un des plus habiles Maîtres de chapelle qu'il y eut à la fin du dernier siecle, composa une *Messe* & une *Symphonie lugubre*, exécutée à Rouen, le lundi 9 Septembre 1683, chez les Religieux de Saint Dominique fondés par Saint Louis.

Tarade (M.), de l'Académie Royale du Musique, & bon violon, a donné en 1765, à la Comédie Italienne, avec succès, la *Réconciliation villageoise*, paroles de *Poinsinet*.

Théobalde (Gatti), né à Florence vers 1650, fut si charmé de plusieurs morceaux de symphonie des opéra de Lully, qui étaient venus jusque dans son pays, qu'il voulut en connaître l'Auteur, & fit le voyage de Paris, où à peine fut-il arrivé, qu'il courut chez Lully pour lui apprendre le sujet de son voyage.

Lully, par reconnaissance, le plaça dans l'orchestre de l'Opéra, parmi les plus habiles Violoncels. Théobalde occupa cette place pendant cinquante ans, & composa deux opéra, qui ont eû quelque succès dans le tems: 1691, *Coronis*, pastorale en trois actes, paroles de Beaugé; 1701, *Sylla*, tragédie, paroles de Duché. Il composa aussi un livre de douze airs italiens, imprimés en 1696, & mourut à Paris en 1727. Il avait alors près de quatre-vingt ans, & fut inhumé à Saint-Eustache.

Trial (Jean-Claude), Directeur de l'Académie Royale de Musique & de la Musique de Monseigneur le Prince de Conty, naquit en 1734, dans le Comtat, pays si agréable & si fécond en excellens Artistes. Les beaux arts sont presque toujours voisins de la belle nature.

A douze ans, Trial quitta Avignon pour acquérir des connaissances auprès des différens Maîtres de chapelle qu'il se proposait de visiter. Ses talens étaient si précoces, qu'à quinze ans on le nomma Directeur du Concert & de l'Opéra de Montpellier. Le goût qu'il avait pour les arts, l'entraîna vers Paris; & dès qu'il fut arrivé, on le mit à la tête de l'orchestre de l'Opéra-comique, alors sous la direction de M. Corbi. De cet orchestre, il passa à la Musique du Prince de Conty, dont il fut nommé Directeur; & la maniere dont il se fit connaître de ce Prince, lui attira sa confiance & ses bontés, à un tel point, qu'en apprenant la mort de Trial, il ne dédaigna pas de dire qu'il *venait de perdre un ami.*

La protection dont il l'honorait, valut à Trial une des places de Directeur de l'Académie Royale. Qu'il nous soit permis de placer ici cette définition de Directeur de l'Opéra.

Le gouvernement de l'Opéra est une administration pénible & embarassante. Il faut que le directeur d'une machine si compliquée sache en régler tous les ressorts, dissiper tous les obstacles qui nuiraient à leur jeu, satisfaire le goût & quelquefois les caprices d'un public inconstant, ramener à un point d'union & de concorde très-rare une foule de talens

divers, & souvent rivaux, entretenir l'émulation sans exciter la jalousie, distribuer les récompenses avec égalité, ménager les punitions avec adresse, borner les prétentions démesurées des uns en les flattant, réduire l'indépendance des autres en paraissant y souscrire, établir enfin, dans le régime intérieur de cette vaste entreprise, autant d'harmonie qu'il en régne dans l'orchestre. Il est aisé de concevoir qu'on ne peut y parvenir qu'avec un caractere souple, liant & fin; tel était celui de Trial, & tel doit être celui de tout homme qui ne craindra point de se charger d'un si pénible fardeau. Le tems qu'il fallait employer pour conduire une pareille entreprise, ne permettait à Trial de se livrer comme il l'aurait voulu à son goût pour la composition. Cependant il travaillait autant qu'il le pouvait, & se préparait à nous donner l'opéra de *Linus*, paroles de la Bruere, en cinq actes, dont trois étaient mis en musique par lui, un par M. d'Auvergne, & l'autre par M. Berthon, lorsque la mort nous l'enleva subitement le 23 Juin 1771. On le trouva mort dans son lit. Ses funérailles prouvèrent à quel point il était aimé; tout le monde y pleurait. Il n'y a point d'oraison funebre qui vaille ces larmes-là; car on ne les fait couler que quand l'objet en est digne; la flatterie ment, mais ne pleure point.

Le premier usage qu'il avait fait de son aisance, avait été d'en procurer une à son pere & à sa mere. Il avait ensuite marié sa sœur au célebre Duport, bien fait pour la rendre heureuse; & son frere, à la charmante Mademoiselle Mandeville, qui depuis plusieurs années fait les délices du théâtre Italien, par les graces de sa figure, de sa voix, de son chant & de son jeu. Il avait épousé, le 29 avril 1769, Mademoiselle Victoire, connue par son esprit & par ses talens pour l'opéra & pour la comédie, & vivait avec elle dans la plus parfaite union. Bon fils, bon mari, bon frere, bon ami, il ne lui manquait rien pour être chéri de tous ceux qui le connurent.

Trial a donné à l'Opéra, en 1765, *Silvie*, paroles de M. de *Laujon*. La musique du dernier acte est de M. Berthon. En 1767, *Théonis*, par MM. *Berthon* & *Granier*, paroles de *Poinsinet*; en 1771, *la Fête de Flore*, paroles de M. *de Saint-Marc*.

A la Comédie Italienne, en 1766, *Esope à Cythere*, avec M. *Vachon*,

paroles de M. *Dancourt.* Il a fait quantité de musique pour les Concerts de Monseigneur le Prince de Conty.

Vachon (M.), né en Provence, & l'un des plus agréables violons qu'on ait entendu, sur-tout dans le *trio* & le *quatuor*, a donné à l'Opéra, en 1769, *Hypomène & Atalante*, en un acte, paroles de *Brunet*; & à la Comédie Italienne, en 1765, *Renaud d'Ast*, paroles de M. le *Monnier*; en 1767, *les Femmes & le Secret*, paroles de M. *Quetant*; en 1773, *Sara*, paroles de M. *Collet de Messine.*

Van Malder, agréable violon, mort à Bruxelles vers 1763, a donné à la Comédie Italienne la Musique de la *Bagarre*, paroles de *Poinsinet.*

Villeneuve, Maître de Musique de la cathédrale d'Aix, a donné à l'Opéra en 1728, la *Princesse d'Elide*, paroles de *Pellegrin.*

Vincent, célebre Maître de chapelle sous Louis XIII. On peut voir de sa musique à la Bibliotheque du Roi.

CHAPITRE IX.

Musiciens Français.

ABBÉ (Joseph-Barnabé Saint-Sevin, dit l'), né à Agen le 11 Juin 1727, de Philippe-Pierre de Saint-Sevin, qui avait été Maître de Musique de la paroisse de Saint Caprais de la même ville. Son oncle, Pierre *Saint-Sevin*, était aussi Maître de Musique. Son pere & son oncle avaient, comme il est d'usage, porté le petit collet tout le tems de leur maîtrise; ils le quitterent en même tems que cette place, pour faire leur talent du violoncelle; mais le nom de l'Abbé leur en est resté jusqu'à leur décès. Pierre Saint-Sevin l'oncle était un des plus habiles violoncelles de son tems; c'est lui qui a fait tomber la viole, par la belle qualité de son qu'il tirait de son instrument.

Son frere & lui entrerent à l'Opéra, le premier en 1727, le second en 1730, & y resterent plus de vingt ans.

Joseph Barnabé, fils du cadet, vint à Paris le 21 Novembre 1731, & son pere lui montra la Musique.

En 1739, il vaqua une place à l'orchestre de la Comédie Française. Les premiers Gentilshommes de la chambre déciderent qu'elle serait donnée au concours. Le sieur l'Abbé le fils, quoique seulement âgé de onze ans & demi, la gagna, & obtint la préférence sur MM. *Branche* & *Mangean*, qui jouissaient alors d'une réputation méritée.

En 1740, le célebre *Le Clair* ayant appris que le sieur l'Abbé fils avait gagné sa place au concours, lui proposa de lui donner des leçons. Après s'être perfectionné sous cet habile Maître, il fut reçu à l'Opéra le 1 Mai 1742, & s'est retiré après vingt ans de service, sans avoir demandé de pension, quoiqu'elle lui fût acquise, & sans qu'on la lui ait offerte.

Il a joué seul un grand nombre de fois au Concert spirituel, depuis l'âge de treize ans, qu'il y a paru pour la premiere fois, jusqu'en l'année 1750, qu'il s'y est fait entendre pour la derniere.

M. l'Abbé fils, était un des meilleurs Musiciens d'orchestre qu'il y ait jamais eu, & était aussi fort bon Compositeur.

Il a donné au Public huit Œuvres pour le violon.

Depuis quelques années il s'est retiré dans une jolie maison qu'il a à *Maisons* près de Charenton, & y jouit doucement du fruit de ses talens, avec une femme aimable qu'il a épousée depuis plus de dix ans.

Albaneze (M.), élevé au conservatoire de Naples, vint à Paris en 1747, âgé d'environ dix-huit ans, & entra aussi-tôt à la chapelle du Roi, où il resta plusieurs années, & ne la quitta que pour s'établir à Paris, où il ne chante plus que pour le plaisir de ses amis.

M. Albaneze a composé une foule d'airs & de duo charmans qui sont entre les mains de tous les Amateurs. Il en a fait quelques-uns en société avec M. Mongenot. Leurs talens agréables sont bien faits pour se faire valoir mutuellement.

Albert (Le sieur) entra à l'Opéra en 1734, alla à Lyon en Novembre 1736, revint en 1737, & fut mis à la pension en 1751. Depuis ce tems il est employé à l'Opéra.

Andreini (Isabelle), célebre Actrice, née à Padoue en 1562, était d'une beauté singuliere, d'une taille noble, d'un organe enchanteur, chantait & déclamait supérieurement, & jouait très bien de plusieurs instrumens. A tous ces talens elle joignait celui de la poésie, qui la fit recevoir de l'Académie des *Intenti* de Padoue, où elle prit le surnom d'*Accesa*.

Elle demeura long-tems en France, où elle s'attira la considération de tous ceux qui la connurent.

Elle mourut d'une fausse couche à Lyon en 1604. Son mari fit en son honneur une épitaphe, dans laquelle il loue sa piété & sa chasteté; éloges peu communs dans sa profession.

D. O. M.

Isabella Andreina Patavina
Mulier magnâ virtute predita
Honestatis ornamentum, maritalisque
Pudicitiæ decus, ore facunda,
Mente fœcunda, religiosa, pia,
Musis amica & artis scenicæ
Caput, hîc resurrectionem expectat.

Ob abortum obiit 4 idus Junii
1604. annum agens 42.
Franciſcus Andreinus moeſtiſſimus
Poſuit.

Angelo Bézégui, né à Rome vers 1670, était bon Compoſiteur, & excellent violon. Perſonne n'en a jamais tiré un plus beau ſon que lui. Il vint à Paris vers 1734, & devint le chef de la Muſique de M. Fagon, Intendant des Finances, qui aimait beaucoup cet art, & voulait bien être le protecteur des Artiſtes qui en étaient dignes.

Dans un voyage de Voré, terre appartenant à M. Fagon, Angelo fit une chûte & ſe caſſa le bras gauche. Ce malheur l'ayant privé pour toujours de la faculté de jouer d'aucun inſtrument, il donna ſon violon, (qui eſt un Guarnorius admirable) à M. de Saint-Saire ſon ami, & le plus habile amateur qu'il y eut alors.

M. Fagon lui procura un emploi qui lui aſſura une vie aiſée, mais qui ne le conſola jamais de la perte qu'il avait faite.

Cet habile Muſicien mourut en 1744, quelques mois après ſon protecteur.

Antier (Marie), née à Lyon en 1687, vint à Paris en 1711, & entra auſſi-tôt à l'Opéra. La Demoiſelle Rochois, enchantée de la beauté de ſa voix & de ſa figure, ſe plut à lui donner des conſeils, & à la rendre une excellente Actrice, ſur-tout dans les rôles de Magiciennes.

Elle obtint des applaudiſſemens continuels pendant vingt-neuf ans qu'elle reſta au Théâtre, & ſe retira en 1741, honorée des bontés de Leurs Majeſtés.

La premiere fois que le Maréchal de Villars vint à l'Opéra, après la bataille de Denain en 1712, la Demoiſelle Antier faiſant le rôle de la Gloire dans le prologue de l'opéra d'Armide, lui préſenta une couronne de laurier dans le balcon du théâtre où il était; ce qui fut applaudi généralement de toute la ſalle.

La même choſe arriva au Maréchal de Saxe, à ſon retour de la campagne de 1745; le 18 Mars 1746, la Demoiſelle *de Maiz*, niece de la Demoiſelle *Antier*, repréſentant la Gloire dans le même prologue d'Armide, lui préſenta la couronne de laurier, au bruit des applaudiſſemens réitérés de tout le public.

La Demoiselle Antier mourut à Paris au magasin de l'Opéra, où elle avait un appartement, le 3 Décembre 1747. Elle fut inhumée à Saint-Germain-l'Auxerrois.

Sa sœur cadette chanta dans les chœurs depuis 1719 jusqu'en 1743, & fut mere de Mademoiselle de Maiz, qui remplit long-tems les premiers rôles.

Arnould (Mlle Sophie), née à Paris le 14 Février 1744, entrée à l'Opéra le 15 Décembre 1757, a fait jusqu'en 1778, qu'elle s'est retirée, les délices de ce spectacle, dans tous les rôles qui lui ont été confiés. Une figure charmante, remplie de graces & de noblesse, un son de voix enchanteur, tendre & touchant, une sensibilité qu'elle savait communiquer à tous ceux qui l'écoutaient, ont rendu sa perte irréparable. *Eglé* dans Thésée, *Télaïre* dans Castor, *Iphise* dans Dardanus, *Psiché*, *Adele*, *Iphigénie*, & tant d'autres ont disparu avec elle, & il ne nous semble pas qu'on s'empresse à nous consoler de l'avoir perdue. Les applaudissemens ne viennent jamais du cœur, quand le pathétique ne vient que des cris; & voilà pourtant celui qu'on voudrait mettre en vogue.

Si nos peres pouvaient entendre nos opéra, ils s'écrieraient sans doute, ô *Arnould*, *Chassé*, *Jéliotte*, qu'êtes-vous devenus?

Arrivée (L'), né à Lyon, entra à l'Opéra en Mars 1755, la veille du Dimanche de la Passion, le même jour où le célebre Jéliotte quitta la scène lyrique, après en avoir fait les délices pendant ving-deux ans.

Personne ne pouvait mieux prétendre à nous dédommager de sa perte que M. l'Arrivée, qui en peu de tems parvint à réunir à la plus belle voix les avantages de l'Acteur le plus consommé.

Depuis ce tems il n'a fait que mériter de nouveaux succès. On lui a l'obligation d'avoir précipité la marche du récitatif qui s'était furieusement ralentie depuis plusieurs années. Cet excellent Acteur s'est retiré de l'Opéra à Pâques 1779, après avoir obtenu la pension qu'il avait si bien méritée. Cependant, se sentant encore les mêmes forces, il a cédé aux desirs du Public, qui ne le voyait se retirer qu'avec le plus grand regret, & aux vives sollicitations de M. de Vismes, qui ne voulait pas laisser échapper cette occasion si importante de prouver au Public combien il desire de lui plaire, il s'est engagé à rester encore six ans à l'Opéra.

Mais ſon âge, ſa ſanté, & la beauté toujours la même de ſa voix, nous font eſpérer que ſon engagement ſera prolongé bien par-delà le terme convenu.

Arrivée (Mlle Lemiere, épouſe de M. L') débuta à l'Opéra en Janvier 1750, & eut un brillant ſuccès. Elle joignait aux charmes de la figure ceux d'une voix auſſi légere que brillante & facile.

Cependant elle ſe retira en 1753, & ne reparut qu'en 1757, ayant fait de grands progrès, particuliérement dans la maniere de chanter les ariettes.

C'était toujours avec un nouveau plaiſir qu'on les lui entendait exécuter, ſur-tout celles que l'inimitable Rault lui accompagnait avec ſa flûte. Son goſier flexible rendait avec la plus grande préciſion les paſſages les plus difficiles, & le ſon de ſa voix ſe mariait ſi admirablement bien aux ſons flatteurs de la flûte, qu'alors il était impoſſible de trouver rien à deſirer. On a beaucoup vanté la voix & les talens de Mademoiſelle Petitpas, qui étaient dans le même genre; mais nous ſommes convaincus que cette Cantatrice ſi vantée, était bien loin de la perfection où eſt parvenue Madame l'Arrivée. Une mauvaiſe ſanté & quelques autres raiſons l'ont déterminée à ſe retirer du Théâtre, lorſqu'elle pouvait encore pendant pluſieurs années mériter les applaudiſſemens qu'on lui prodiguait depuis ſi long-tems. Elle a obtenu la penſion à Pâques 1778.

Atis, né à Saint-Domingue vers 1715, avait beaucoup de talent pour jouer de la flûte. Une affaire qu'il eut en Autriche, l'obligea de ſe battre, & une balle qu'il reçut dans le menton, lui fit perdre une grande partie de ſa facilité, ſur-tout pour l'embouchure. Il revint en France, où il s'eſt fixé depuis, & s'y eſt occupé à faire des écoliers, & à compoſer un grand nombre de ſonates, duo, trio, ſymphonies, &c. où l'on trouve des morceaux agréables.

Bannieri (Antonio), né à Rome vers l'année 1638, fut amené très jeune en France, par ſon pere né en Suiſſe. Cet enfant, quoique laid & contrefait, était doué d'une des plus belles voix de deſſus qu'il y ait peut-être jamais eu. Ayant appris la muſique, ſa réputation lui procura bientôt l'honneur d'être entendu d'*Anne d'Autriche*, mere de Louis XIV. Cette Princeſſe le prit en affection & l'honora de ſes bontés. Comme

il était d'une très petite ſtature, la Reine dans ſes concerts ordonnait qu'on dreſsât une table ſur laquelle on plaçait Bannieri, pour qu'il pût mieux ſe faire entendre.

Louis XIV, dès ſa plus grande jeuneſſe étant ſenſible aux charmes de la muſique, aima beaucoup cet enfant qui était de ſon âge, & dans la ſuite le combla de bienfaits.

Bannieri, pour prévenir la perte de ſa voix, engagea un de ſes couſins qui était Chirurgien, à lui faire l'opération de la caſtration. Ce Chirurgien n'y conſentit qu'après les promeſſes les plus fortes, d'un profond ſecret.

Quelques années après, on fut étonné de voir qu'au lieu de muer, la voix de Bannieri embelliſſait tous les jours. On découvrit enfin que la cauſe n'en était pas naturelle; cela vint aux oreilles du Roi, qui pour s'aſſurer de la vérité, interrogea lui-même ſon Muſicien. Bannieri ayant avoué : « Quel eſt le Chirurgien qui t'a fait cette opération, dit le Roi, » d'un ton courroucé ? » Bannieri répondit qu'il avait donné ſa parole d'honneur de ne jamais le nommer, & qu'il ſuppliait Sa Majeſté de ne pas l'y contraindre : « Tu fais bien, dit le Roi, car je le ferais pendre ; » & c'eſt ainſi que je ferai traiter le premier qui s'aviſera de commettre » une pareille abomination ».

Louis XIV avait d'abord voulu qu'on chaſsât Bannieri; mais ſe laiſſant toucher par ſes larmes, il lui rendit ſes bontés, & ne conſentit à ſa retraite que lorſqu'il eut atteint l'âge de ſoixante-dix ans. Il vécut encore plus de trente ans, & mourut en 1740. Six mois avant ſa mort, on remarquait que lorſqu'il parlait, le ſon de ſa voix était encore très volumineux & d'une beauté ſinguliere.

Barre (L'Abbé de la), était Organiſte ordinaire du Roi. Ce fut à ſa mort, arrivée en 1678, que cette place fut partagée en quatre, & fut ſervie par quartiers. Les quatre premiers furent :

Janvier,	M. *Tomelin.*
Avril,	M. *Le Begue.*
Juillet,	M. *Buterne.*
Octobre,	M. *Nivers.*

L'Abbé de la Barre était auſſi un habile Compoſiteur, & fit pluſieurs morceaux qui plurent beaucoup à Louis XIV.

Le Begue avant d'être Organiste du Roi, l'était de l'église saint Merry. C'était un homme aussi estimé par ses vertus que par ses talens. Il était né à Laon en 1630, & mourut le 6 Juillet 1702.

Bastaron, célebre Basse-taille de la chapelle de Louis XIV, excellait dans le pathétique. Il est mort vers 1725.

On dit que sa voix était superbe & d'un volume extraordinaire.

Batiste, l'un des plus grands violons qui aient paru en France au commencement de ce siecle, était ami intime de Corelli, & un peu son éleve. Lorsqu'il vint à Paris, il fut regardé comme un prodige pour l'exécution; on assure qu'il fut le premier qui joua la double corde. Il mourut en Pologne à la tête de la Musique du Roi.

Beaulieu (Girard de), de la Musique de Louis XIII, avait une très belle basse-taille, & chantait avec beaucoup d'art.

Beaumavielle, l'un des premiers Musiciens que Lully fit venir de Languedoc à Paris, lors de l'établissement de l'Opéra en 1672. C'était aussi le premier Acteur de son tems. Sa voix était une *basse-taille* superbe, & il chantait avec art. Il mourut vers l'année 1688.

Béche. Plusieurs freres de ce nom sont attachés depuis long-tems à la Musique du Roi. L'aîné, après avoir chanté plus de vingt-cinq ans à la chapelle, s'est retiré depuis quelques années. Jamais on n'a entendu de voix de *haute-contre* aussi délicieuse que la sienne, & rien n'a jamais pu l'égaler que la maniere agréable dont il s'en servait.

M. Béche a joint à ce rare talent de grandes connaissances sur son art & sur différentes parties de littérature. Nous lui avons de grandes obligations pour les excellentes notes qu'il a bien voulu nous donner; & quoique sa modestie lui ait fait desirer d'être ignoré, nous avons cru devoir lui prouver la reconnaissance que nous lui devons, en la rendant publique.

Belleville, célebre Basson de la Musique du Roi, mort vers 1750, après une maladie de poitrine qui lui dura vingt-quatre ans, & qui le priva pendant tout ce tems d'un instrument dont personne ne jouait avec plus de goût que lui.

Benoit (Claude), né à Andresy-sur-Seine, le 6 Juin 1701, était fils du sieur de Beaupré, Chef de gobelet de *Monsieur*, frere de Louis XIV.

Il apprit tard la Musique, & demeura pendant plusieurs années à la Métropole de Paris.

M. le Maréchal de Noailles qui connaissait la voix & les heureuses dispositions de *Benoit*, engagea en 1738, l'Evêque de Rennes à le recevoir à la Musique de la chapelle. Destouches lui donna de si bonnes leçons, qu'il devint un des meilleurs chanteurs de son tems. Sa voix de *basse-taille*, tirant sur le concordant, était une des plus belles que l'on ait entendu en ce genre, & d'un volume prodigieux. Personne ne sut mieux rendre que lui la musique sacrée.

Il obtint sa retraite en 1763, & passa les dernieres années de sa vie à Saint-Germain, ou à sa maison d'Andresy. Il y mourut des suites d'une maladie douloureuse, le 16 Mars 1770.

Il n'avait eu qu'un fils, dont la voix était de même nature & presqu'aussi belle que celle de son pere, mais qui mourut à la fleur de son âge.

Bérard, né en 1710, débuta sur le théâtre de l'Opéra en 1733, par le monologue de Thétis & Pelée, *Ciel, en voyant ce temple redoutable*, &c. Peu de tems après il entra aux Italiens, pour chanter dans les divertissemens qu'on ajoutait alors aux anciennes pieces de ce théâtre; mais après y être demeuré trois ans, il rentra à l'Opéra, d'où il se retira avec la pension, à Pâques 1745.

Il occupa ses loisirs à composer un *Art du Chant*, qu'il dédia à Madame de Pompadour, & dans lequel on trouve de bonnes choses, mais dont la plus grande partie sont inutiles aujourd'hui, ne pouvant convenir au nouveau goût de chant que l'on a adopté, & qui a détruit presqu'entiérement celui qui pendant plus de cent ans avait fait les délices de Paris & de toute la France.

Le Livre de Bérard sera probablement nécessaire dans quelques années, lorsque notre Nation, inconstante, lassée de ce dernier genre de chant voudra revenir à l'ancien. Nous ne connaissons que cet ouvrage qui puisse en rappeller le souvenir.

Bérard jouait bien du violoncelle, de la guittare, & de la harpe, avec beaucoup de graces, & faisait grand plaisir en s'accompagnant.

Il

Il a donné au Public plusieurs livres de Brunettes, avec accompagnemens de ces deux instrumens, & est mort à Paris le 1 de Décembre 1772. Il n'a laissé qu'un fils, bon Musicien, né en 1725 le 15 de Février. Depuis 1762, il est le premier Violoncelle à l'orchestre de la Comédie Italienne, & a épousé en 1762 Mlle Deschamps, excellente Actrice de l'Opéra-comique, ensuite de la Comédie Italienne en 1762, lors de la réunion des deux Spectacles, & qui s'est retirée à Pâques 1776, trop tôt pour le plaisir du Public.

Madame Berard est née à Auxerre en 1730.

Bertrand (Antoine de), a mis en musique le premier & le second livre des Amours de Pierre de Ronsard en 1578.

Un troisieme livre de chansons, &c.

Besozzi (Gaetano), célebre Hautbois de la Musique du Roi, naquit à Parme en 1727, entra au service du Roi de Naples en 1736, & à celui du Roi de France en 1765.

Son pere, *Joseph Besozzi*, avait montré à jouer du hautbois & du basson aux fameux *Alexandre* & *Jérôme Besozzi* ses freres, tous deux au service du Roi de Sardaigne, & qui se sont fait admirer à Paris, il y a environ trente ans, par la beauté & la précision de leur jeu.

M. Besozzi jouit ici depuis ving-cinq ans de la réputation la mieux méritée, ainsi que de l'estime de ceux qui le connaissent.

Son fils est reçu depuis peu à la Musique du Roi; & son frere *Antoine Besozzi*, qui est attaché à la cour du Roi de Pologne, a aussi un fils attaché à celle de Saxe.

Blavet, célebre Joueur de flûte, né à Besançon en 1700, vint à Paris en 1723, & s'y fit une grande réputation. Le Prince de Carignan qui connut son mérite, lui donna un logement & une pension: il devint ensuite Surintendant de la Musique du Comte de Clermont, & jusqu'à sa mort, il resta à son service.

Les Spectacles de ce Prince furent souvent ornés de musique composée par Blavet. Peu jaloux des applaudissemens du Public, ce fut presque malgré lui qu'on exécuta à l'Opéra *la Fête de Cythere & le Jaloux*

corrigé, actes, l'un du *Chevalier de Laurès*, & l'autre de *M. Collé*, qui cependant eurent du succès.

A des talens admirables, Blavet joignait des vertus respectables; ses mœurs étaient honnêtes, son caractere tranquille, sa probité scrupuleuse. Il s'était marié à 18 ans, & vécut plus de cinquante ans avec son épouse dans la plus grande union.

Vers la fin de 1765, il fut attaqué de la pierre, qui alors était une maladie plus grave qu'elle ne l'est aujourd'hui; il se détermina trop tard à se faire faire l'opération, & mourut en 1768, emportant avec lui l'estime & les regrets de tous ceux qui l'ont connu.

Il a laissé un fils qui a embrassé l'Etat ecclésiastique, & qui a hérité de toutes les bonnes qualités de son pere. Il est célebre par ses connaissances dans l'art des jardins.

Bocan, Joueur de violon célebre sous Louis XIII.

Bourbonnois (La Dlle) entra à l'Opéra en 1735, & s'est retirée en 1747. Sa sœur cadette entrée aussi à l'Opéra en 1737, fut remerciée en 1738, alla chanter à celui de Lyon, rentra à l'Opéra pendant un an en 1741, & mourut l'année suivante.

Boutelou, célebre haute-contre de la chapelle de Louis XIV, joignait à la plus belle voix la maniere de chanter la plus noble & la plus agréable. Sa voix n'était pas haute, & il n'allait au *si* b qu'en passant; mais le son en était si plein, si beau & si touchant, qu'on ne pouvait l'entendre sans en avoir l'ame affectée. Il avait aussi la plus belle prononciation. Boutelou aurait dû mieux profiter des bontés que le Roi avait pour lui; mais sa conduite était si extravagante, que de tems en tems on le mettait en prison, où cependant, par ordre du Roi, on lui servait une table de six couverts; & la fin de tout cela était toujours le paiement de ses dettes, tant la bonté du Roi était grande; il est vrai que personne n'avait l'art comme lui d'émouvoir la sensibilité de ce Prince, qui avouait souvent que la voix de Boutelou lui arrachait des larmes.

Carriata ou Carousi (Dona). Cette célebre Dame Romaine, d'une

illustre naissance, avait la plus belle voix qu'on eût encore entendu, & chantait merveilleusement bien. Elle jouait aussi supérieurement du *clavecin* & de la *lyre*. Sa figure était agréable; son esprit était rempli de graces & de connaissances; elle faisait des vers charmans, & enfin était un composé de talens, de charmes & de vertus. Elle vint passer quelque tems en France vers 1680, & elle fit les délices de la cour. Le Roi avait le plus grand plaisir à l'entendre, & lui donna son portrait entouré de gros diamans, dans un brasselet. Lorsqu'elle partit, le Roi lui dit les choses les plus agréables, & elle fut regrettée de tous ceux qui avaient eu le bonheur de la connaître.

Le fameux Lorensani, Maître de Musique de la Reine, ne pouvait se lasser de l'entendre & de l'accompagner, & composa pour elle plusieurs morceaux qui furent également estimés par la maniere dont ils étaient composés & chantés.

Castilly (la Dlle) fit le rôle de *Pomone* dans cette pastorale de Perrin & de Cambert, qui fut le premier de tous les opéra, représentés à Paris.

Castro a fait plusieurs livres de chansons en 1580, 95 & 1617.

Champion (Thomas), célebre Organiste, & le plus grand Contrapontiste de son tems.

Son fils *Jacques Champion*, sieur de la Chapelle, Chevalier de l'ordre du Roi, fut aussi habile que son pere. Tous deux vivaient sous Louis XIII. *Chambonieres*, fils de Jacques Champion, fut encore plus habile que son pere & que son aïeul, sur-tout sur le clavecin.

Chambonieres mort en 1670, jouait parfaitement du clavecin, & eut une grande réputation par les pieces de sa composition, & par la maniere dont il les exécutait.

Il était fils de Champion, célebre Organiste.

Chapottin, Haute-contre de l'Opéra, y entra en 1741, quitta en 1743, y rentra en 1746, fut fait Maître de Musique en 1753, & se retira tout à fait il y a plusieurs années.

Chassé (Claude Louis de), né en 1698, à Rennes, issu d'une maison noble de Bretagne, vint à Paris en 1720 pour servir dans les Gardes du corps. Les malheurs du système de Law avaient déja beaucoup diminué la fortune de son pere, lorsque l'incendie de Rennes acheva de la renverser entiérement. Le jeune de Chassé, que la nature avait doué d'une taille avantageuse, d'une figure agréable, & sur-tout d'une très belle voix, sentit l'impossibilité de se soutenir au service; & ses amis l'ayant déterminé, quoiqu'avec peine, à tirer parti des seuls avantages qui lui restaient, il entra à l'Opéra en 1721. Son talent décidé pour le théâtre l'ayant bientôt rendu l'ornement de la scène, il effaça tous les Acteurs de son genre qui l'avaient précédé, & le rôle de Roland, qu'il rendit avec une supériorité jusques alors inconnue, mit le sceau à sa réputation.

L'étude que M. de Chassé fit de son art, ne se borna point à perfectionner son chant & son jeu particulier; il étendit ses soins sur l'ensemble du spectacle; & c'est à lui qu'on doit en partie la pompe & la magnificence qu'on déploie aujourd'hui à l'Opéra. Il hasarda le premier, sur le théâtre de Fontainebleau, d'employer une grande quantité de comparses, pour donner le spectacle d'une manœuvre militaire, dans le siége de la tragédie d'Alceste. Louis XV fut si satisfait de l'exécution, qu'il appella depuis Chassé *son Général.* C'est dans une occasion semblable que cet Acteur, profondément pénétré de son personnage, étant tombé sur la scène, & craignant que sa chûte n'occasionnât du désordre, criait aux soldats qui le suivaient : *marchez-moi sur le corps.*

Chassé, l'honneur du théâtre & l'idole du public, regrettait toujours de ne pas suivre une profession plus conforme à sa naissance; on lui proposa un emploi considérable dans sa province; mais sa retraite entraînait la ruine des Entrepreneurs de l'Opéra, & il eut la générosité de leur faire le sacrifice de sa répugnance.

En 1738, après un tems de service suffisant, il crut entrevoir des moyens de rétablir sa fortune, & quitta le théâtre pour se retirer dans sa province; mais les succès n'ayant pas répondu à son attente, il rentra en Juin 1742, dans l'opéra d'Issé, par le rôle d'Hylas. Enfin, après avoir fourni la plus brillante carriere, il se retira tout à fait en 1757, âgé de près de soixante ans, quoiqu'il fit encore l'admiration des spectateurs.

Les talens distingués de M. de Chassé, ses connaissances en tous genres,

ses mœurs honnêtes, sa conduite irréprochable, l'ont rendu supérieur à une profession que le préjugé a injustement proscrite.

L'équitable postérité verra toujours en lui le créateur de son art, & l'homme célebre à qui nous devons les grands Acteurs tragiques qui lui ont succédé. Rendu à la société privée depuis plus de vingt ans, il fait aujourd'hui les délices de ses amis, & nous espérons que ce sera encore pour longtems.

M. de Chassé est auteur de plusieurs chansons bacchiques, qu'il avait composées pour lui, & que l'étonnante étendue de sa voix laisse peu de chanteurs en état d'exécuter.

Nous ne pouvons mieux finir cet article qu'en rapportant l'éloge que Rousseau fait de ce célebre Acteur dans son Dictionnaire de Musique : on sait que Rousseau n'était pas louangeur ; au moins doit-on le croire vrai sur cet article.

« Cet excellent Pantomime, en mettant toujours son art au-dessus de » lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis ui-même fort » au-dessus de ses confreres : Acteur unique & homme estimable, il » laissera l'admiration & le regret de ses talens aux Amateurs de son » théâtre, & un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes » gens ».

Chefdeville, le plus célebre Joueur de musette qu'il y ait eu en France. Depuis sa mort cet instrument a été abandonné. Il jouait aussi du hautbois, entra à l'Opéra en 1725, & fut mis à la pension en 1748, à condition qu'il jouerait de la musette toutes les fois qu'on aurait besoin de lui.

Chevalier (la Dlle), entrée à l'Opéra en 1741, a joué avec succès les premiers rôles pendant longtems. Elle joignait à une belle voix, une belle représentation, un jeu noble, & une maniere aisée de chanter la musique de son tems. Mlle Chevalier, après avoir quitté l'Opéra, a épousé M. Duhamel.

Cholet, Haute-contre de l'Opéra, joua dans l'Opéra de Pomone, qui fut le premier représenté à Paris.

Clair (Jean-Marie le), né à Lyon, en 1697, mort à Paris en 1764. Le premier de ses goûts fut pour la danse, & il fit à Rouen les premiers essais de ses talens.

Par un hasard singulier, le fameux *Dupré* était alors Violon dans l'orchestre de la Comédie; mais tous deux, mécontens de leur talent, se rendirent justice, & changerent de place. *Dupré* devint le premier Danseur qui ait jamais existé; & *le Clair* ouvrit bientôt à l'harmonie une nouvelle carriere.

Batiste & *Guignon* jouissaient alors d'une grande réputation. *Le Clair* s'en acquit une immortelle, par la maniere dont il joua la double corde, nouveau genre introduit par Batiste, mais qu'il porta au dernier point.

Le Clair desirant encore d'étendre ses connaissances & de perfectionner son art, alla passer quelque tems en Hollande pour travailler sous le célebre *Locatelli*, le premier des Violons de son tems, & revint à Paris causer l'admiration de tous ceux qui l'entendaient.

Ses sonates, duo, trio & concerto sont trop connus pour en parler; c'est encore la meilleure école pour ceux qui veulent s'attacher au violon. Son opéra de *Sylla & Glaucus* n'eut pas un grand succès; on y trouve cependant plusieurs morceaux excellens, qu'on a depuis insérés dans d'autres opéra, & qui sont toujours entendus avec plaisir.

La simplicité de le Clair lui faisait haïr le grand monde, & l'avait déterminé à se retirer dans une petite maison qu'il avait dans un des fauxbourgs de Paris. En rentrant chez lui, après avoir soupé en ville, la nuit du 22 Octobre 1764, il fut assassiné, sans qu'on ait jamais pu savoir par qui. La modicité de sa fortune aurait dû le garantir d'une si triste fin.

Clairon (la Dlle) entra à l'Opéra en 1742, & débuta par le rôle de Vénus dans l'opéra d'Hésione. Elle s'est retirée au mois d'Août 1743, & est entrée à la Comédie Française.

Qui ne connaît ses sublimes talens, & la réputation dont elle a joui pendant tant d'années! Après avoir fait le charme du théâtre, elle fait maintenant celui des sociétés qu'elle s'est choisies, & qui chérissent autant les qualités de son esprit que celles de son cœur.

Claudin le jeune. On a déja vu son article aux Compositeurs. *Thomas*

d'Embry nous dit que ce jeune Muſicien était un rare & excellent perſonnage, capable de porter la muſique juſqu'à ſon dernier degré de perfection, ſi la mort n'eût devancé l'exécution de ſes deſſeins.

Il rapporte ainſi l'hiſtoire arrivée aux noces du Duc de Joyeuſe, & aſſure la tenir de Claudin lui-même.

Cet habile Muſicien, dit-il, fit chanter un air qui anima tellement un Gentilhomme, qu'il mit l'épée à la main, & jura qu'il lui était impoſſible de ne pas aller ſe battre contre le premier venu. Alors Claudin fit exécuter un autre air dans un mode plus doux, qui le ramena bientôt à ſon état naturel. Tant (ajoute-t-il), le ton, le mouvement, la meſure & la conduite de la voix, joints enſemble, ont de force & de pouvoir ſur les eſprits.

CLEDIERE, Haute-contre de l'Opéra, joua dans *Pomone* le premier opéra repréſenté ſur le théâtre de Paris.

Il fit pendant longtems les premiers rôles, & eut du ſuccès, ſur-tout dans celui d'Atis.

CONSTANTIN, célebre violon de la cour de Louis XIII, obtint la charge de *Roi des Violons*, *Maître des Ménétriers*, & mourut en 1657. Du Manoir lui ſuccéda.

CORBET (Franciſque), fameux Joueur de guittare, né à Pavie. Ses parens le menacerent inutilement de leur colere, pour le forcer à abandonner cet inſtrument, qui lui ôtait tout autre goût. Il ſe fit admirer en Italie, en Eſpagne, en Allemagne, & fut aimé de pluſieurs Souverains. Enfin le Duc de Mantoue le donna à Louis XIV; mais le goût des voyages l'ayant repris, il paſſa en Angleterre, où le Roi le maria, lui donna le titre de Gentilhomme de la chambre de la Reine, une clef de ſa chambre, ſon portrait & une penſion conſidérable. Il revint mourir en France, aimé & regretté de tous ceux qui l'avaient connu.

Voici l'épitaphe que lui fit M. Médard, un de ſes meilleurs éleves, & ſon meilleur ami.

« Ci gît l'Amphion de nos jours,
» Franciſque, cet homme ſi rare,

» Qui fit parler à sa guittarre
» Le vrai langage des amours.
» Il gagna par son harmonie
» Les cœurs des Princes & des Rois;
» Et plusieurs ont cru qu'un génie
» Prenait le soin de conduire ses doigts.
» Passant, si tu n'as pas entendu ses merveilles,
» Apprends qu'il ne devait jamais finir son sort,
» Et qu'il aurait charmé la mort;
» Mais hélas! par malheur elle n'a point d'oreilles ».

CORNILLE pere & fils, étaient de célebres Musiciens de la musique de Louis XIII. L'un chantait la basse-taille, & l'autre la haute-contre.

COSTELEY (François), Organiste & Valet-de-chambre de Charles IX, fit un ouvrage sur la Musique, en 1570.

CUGNIER (Pierre), actuellement premier Basson de l'Académie Royale de Musique, est né à Paris d'une famille honnête, originaire de Saint Quentin.

A l'âge de six ans, on le mit enfant de chœur à l'église cathédrale de Paris, où il est resté pendant douze ans.

A l'âge de quatorze, le hasard lui ayant fait trouver sous sa main un basson, il essaya d'en jouer, & parvint à en tirer des sons. Les dispositions qu'on lui trouva, firent qu'on lui donna pour maître le sieur Cappel, l'un des plus habiles Bassons de son tems.

Il travailla un an avec lui, & n'eut jamais d'autre maître. Son goût pour la musique ne l'empêcha pas d'achever ses études; & dès qu'elles furent finies, il obtint un emploi qui aurait pu le mener à une fortune honnête; mais la mort d'un parent qui le lui avait fait obtenir, détruisit toutes ses espérances.

Sa facilité pour le travail, & ses talens pour la musique, lui procurerent bientôt la place de Secrétaire d'un Fermier général, connu par son goût pour la musique & par ses malheurs.

Le Roi ayant destitué plusieurs Fermiers généraux en 1762, celui à qui M. Cugnier était attaché, fut du nombre des malheureux; M. Cugnier se trouva encore une fois sans état & sans espérances.

M.

M. Berton, alors Maître de Musique de l'Opéra, & qui connaissait ses talens, proposa aux Directeurs de le faire solliciter pour entrer dans l'orchestre; & pour s'y déterminer, ils l'employerent par extraordinaire aux spectacles de Fontainebleau en 1763, parcequ'il n'y avait alors que deux Bassons à la Musique du Roi.

Enfin, au mois de Décembre 1764, il accepta la place qu'on lui proposait à l'Opéra, & fut mis aussi-tôt aux premiers accompagnemens. Il devait se flatter que cette place le conduirait à être reçu à la Musique de la chambre du Roi; mais par une fatalité qui semble attachée à son étoile, cette justice ne lui a point encore été accordée.

Il y a près de deux ans que M. Cugnier est premier Basson de l'Opéra; & en remplit les fonctions avec toute l'intelligence possible; il s'est surtout attaché à une qualité de son bien rare chez les accompagnateurs.

Jamais il n'a voulu se décider à jouer seul en public, parcequ'il est persuadé que, quelque talent qu'on ait pour le *Basson*, cet instrument ne peut jamais plaire autant que le *violon*, la *flûte*, le *hautbois* & le *violoncelle*, & que la fatigue que l'on se donne pour jouer des *solo*, ne peut que nuire à l'égalité de son qu'il faut pour l'accompagnement. Sa modestie à cet égard est bien louable; le public doit lui savoir gré de n'avoir pas fait ce qu'il aurait pu faire comme tant d'autres, puisque son unique motif a été de lui plaire dans un genre auquel les Musiciens ne s'attachent pas assez, celui de l'accompagnement. Nous pouvons assurer avec vérité, que peu de personnes ont poussé ce talent aussi loin que M. Cugnier, & qu'à ce titre il doit être placé au rang des premiers Musiciens.

C'est à lui que nous devons l'article Basson, que l'on a vu dans notre second livre.

Cugnier, Basse-taille de l'Opéra, y entra en 1733, & le quitta en 1736, pour entrer à la Musique du Roi Stanislas.

Cuvillier, avait une taille assez belle. Il entra à l'Opéra en 1725, & fut mis à la pension en 1750. Son fils, entré à l'Opéra, Haute-contre en 1738, quitta en Novembre 1740, & y rentra Basse-taille en 1749. Il sortit de France sans rien dire, en 1755, & passa à Bruxelles.

Demurat, célebre Haute-contre du tems de Louis XIII, avait la voix la plus belle & la plus juste que l'on eut encore entendue.

Desmatins (la Dlle), belle Actrice, mais éclipsée par la *Rochois*, eut assez de succès après la retraite de cette inimitable Actrice, en 1697. Elle mourut vers 1720.

Despréaux, Hautbois de l'Opéra, y entra en 1727, & fut mis à la pension en 17... Il est pere de plusieurs enfans, qui ont tous des talens distingués.

L'aîné est maintenant premier Violon de l'orchestre de l'Opéra.

Le second est un Danseur fort agréable, & a prouvé la gaieté de son esprit par plusieurs parodies agréables, qui ont été représentées devant Leurs Majestés.

Le troisieme est un excellent Maître de clavecin & bon Compositeur. Il a fait plusieurs opéra qui n'ont pas encore été répétés.

Destouches, Musicien de Louis XIII, jouait fort bien du hautbois & de la musette.

Dubois (Mlle) est entrée à l'Opéra en Juillet 1752, & a obtenu la pension depuis quelques années. Sa sœur n'a été qu'un an à l'Opéra, de 1754 à 1755, & est entrée à la musique du Roi.

Son frere est maintenant premier Hautbois de l'Opéra, après avoir été pendant quelques années fort applaudi à la Comédie Italienne.

Dubois, Basson de la Musique du Roi, avait une grande exécution & une vivacité surprenante, sur-tout dans un tems où l'exécution n'était pas portée sur cet instrument au point où elle est aujourd'hui. Il est mort vers 1750.

Dumeni avait une haute-contre magnifique, & se fit admirer de tout Paris, dans les premiers rôles qu'il jouait à l'Opéra, après avoir été long-tems Cuisinier de M. de Foucault, Intendant de Montauban. Il débuta en 1677, dans l'opéra d'Isis, & mourut âgé vers 1715.

Il joua si bien le rôle de Phaéton, qu'on s'écriait dans le parterre :

« *Ah! Phaéton, est-il possible*
» *Que vous ayez fait du bouillon ?* »

Ce fut lui qui joua le premier le rôle de Renaud dans l'opéra d'Armide. Il fallait qu'il bût plusieurs bouteilles de vin de Champagne pendant chaque représentation. La Rochois & lui ne pouvaient se passer l'un de l'autre ; & lorsqu'ils étaient ensemble sur le théâtre, ils se disaient mille injures.

Pendant les vacances du théâtre, il allait en Angleterre, & il en rapportait ordinairement mille pistoles ; mais au dernier voyage qu'il y fit, il en revint avec une extinction de voix, qu'il a conservée jusqu'à sa mort. On verra à l'article *Maupin* son combat avec cette célebre Actrice.

Dun (le sieur), Basse-taille, entré à l'Opéra en 1686, mis à la pension en 1736, est décédé en 1745.

Son fils, aussi Basse-taille, entré à l'Opéra en 1715, a eu la pension en 1741. Il passa alors violoncelle à l'orchestre, & se retira en 1752.

Son petit-fils a joué du violon dans l'orchestre depuis 1748 jusqu'en 1762.

Duport (M.), le plus célebre Violoncelle qui se soit jamais fait entendre. Sa réputation est si grande dans toute l'Europe, que nous nous dispenserons de le louer comme il le mérite, ainsi que M. son frere, dont les talens ne peuvent être surpassés que par ceux de M. Duport l'aîné.

Eckard (M.), Professeur de clavecin, d'une grande réputation, & bon Peintre en miniature, est un des premiers qui ait introduit en France l'usage de faire travailler en batteries les basses dans les pieces de clavecin, usage inventé en Italie par le célebre *Alberti*, & qui fait quelquefois plaisir, lorsque le chant l'exige, mais qui devient insipide quand on l'emploie sans cesse, ainsi qu'on le fait aujourd'hui.

M. Ekcard a le jeu le plus brillant & le plus agréable. Il excelle sur-

tout à préluder pendant des heures entieres, qu'il trouve moyen de faire passer comme des momens pour ceux qui l'écoutent.

Erremans (la Dlle), entrée à l'Opéra vers 1720, fut mise à la pension le premier Janvier 1743. Elle est morte en 1761; elle avait épousé le Page, Acteur de l'Opéra.

Estrée (Jean d'), Joueur de hautbois du Roi, a mis en notes de musique quatre livres de danseries, contenant le chant des branles communs, gais, de Champagne, de Bourgogne, de Poitou, d'Ecosse, de Malte, des Sabots, de la Guerre & autres, gaillardes, ballets, voltes, basses danses, hauberrois, allemandes, imprimés à Paris chez *Nicolas Duchemin*, 1564.

Eudes, Moine de Cluny, le plus savant Musicien qu'on eût vu en France sur la fin du neuvieme siecle. (Fauchet, Liv. XI. Chap. 61).

Exaudet, Violon entré à l'Opéra en 1749, en sortit, & mourut vers 1760. Il est auteur du célebre menuet qui porte son nom, & de plusieurs trios, & autres morceaux de musique bien faits.

Favalli, né en Italie, était un Castrat si aimé de Louis XIV à cause de sa belle voix, & du plaisir qu'il lui faisait en chantant, qu'il lui accorda la permission de chasser dans toutes les capitaineries, & même dans le parc de Versailles. Il vint en France en 1674.

Ferray, Haute-contre des chœurs de l'Opéra, y entra en 1748. Il fut nommé Maître de Musique, & s'est retiré avec la pension en 1778.

M. Ferray avait beaucoup de talent pour enseigner le goût du chant mis en usage par MM. Rebel & Francœur, auquel on reviendra peut-être quelque jour, en diminuant un peu sa lenteur.

Flesle, Joueur de harpe sous Louis XIII, éclipsa tous ceux qui jouaient avant lui de cet instrument.

Fleury (François-Nicolas de), Musicien de M. le Duc d'Orléans,

en *1660*, a fait une méthode pour jouer du théorbe, qui fut estimée alors.

FORMÉ, Maître de Musique de la chapelle de Louis XIII, a eu beaucoup de réputation.

FORQUERAY (Antoine). Il y a plusieurs célebres Musiciens de ce nom. Celui dont il s'agit dans cet article, était né à Paris en 1671. Son pere, habile Professeur pour la viole, lui donna des leçons dès sa plus tendre enfance, & il en profita à un tel point, qu'à l'âge de cinq ans il joua plusieurs fois devant Louis XIV, qui l'appellait son petit prodige.

A vingt ans le jeune Forqueray était le plus habile Joueur de viole de son tems. Il eut aussi le talent de la composition, & fit des pieces aussi harmonieuses que mélodieuses. Ses talens, & plus encore la douceur de son caractere, le firent recevoir dans les meilleures compagnies, où il procurait, toutes les fois qu'on le désirait, le plaisir de l'entendre.

M. le Duc d'Orléans, Régent, le choisit pour son maître, & l'honora toujours de ses bontés. Forqueray mourut à Mantes le 28 Juin 1745, & laissa un fils.

Jean-Baptiste-Antoine Forqueray, Ordinaire de la Musique de la chambre & chapelle du Roi, né le 3 Avril 1700, qui n'eut pas moins de talent que son pere. Ainsi que lui, il joua devant Louis XIV, à l'âge de cinq ou six ans, & étonna toute la cour par la prodigieuse exécution qu'il avait déja dans un âge aussi tendre.

S. A. S. Mgr le Prince de Conty l'aimait beaucoup, & l'attacha à son service. Après la mort de ce Prince, M. de Forqueray a abandonné la Musique, & acheve paisiblement sa carriere dans le sein d'une famille, dont il est également aimé & respecté.

Il a épousé vers 1744 *Marie-Rose du Bois*, née le 17 Janvier 1717, fille de Jérôme du Bois, mort Syndic des Avocats au Conseil, & sortie d'une maison noble de Franche-Comté. Elle a excellé à jouer du clavecin, en joue encore avec beaucoup de graces; & on peut la mettre à la tête de la classe des Amateurs.

De ce mariage sont issus deux enfans. L'un est *Jean-Baptiste Forqueray*, Secrétaire de la garde-robe de Mgr le Comte d'Artois.

L'autre *Antoinette-Rosalie Forqueray*, mariée à Nicolas Goubaut, Ingénieur Militaire de Mgr le Prince de Condé.

M. de Forqueray a fait graver plusieurs livres de pieces pour la viole & pour le clavecin, dont quelques-unes sont de M. son pere.

Francisque la Fornara, de la Musique du Roi, né en 1706 dans le royaume de Naples, vint à Paris en 1719, & y jouit pendant un grand nombre d'années de la plus grande réputation. Jamais chanteur en son genre n'a pu lui être comparé. Cet habile homme est retiré depuis plusieurs années.

Sa voix était un beau Bas-dessus, & la nature l'avait doué d'une cadence singuliérement belle. Les battemens en étaient si égaux & si bien marqués, qu'ils ressemblaient exactement à ceux du rossignol. Il joignait à ce don précieux de la nature la plus belle prononciation, & l'expression la plus noble & la plus tendre; enfin il doit être regardé comme un des plus habiles chanteurs qu'il y ait eu à la Musique du Roi.

En s'amusant à tirer des armes, il eut le malheur de recevoir un coup de fleuret dans la gorge; ce qui contribua beaucoup à le faire cesser de chanter des récits. Il est actuellement dans la soixante-quatorzieme année de son âge, & a joui toute sa vie de la réputation du plus parfait honnête homme.

Fel (Mlle Marie), née à Bordeaux, en 1716, est fille d'un habile Organiste de cette ville, & a débuté sur le théâtre de l'Opéra à la fin de 1733. Pendant plus de vingt-cinq ans sa voix charmante, pure, argentine, a fait les plaisirs du public, & l'aurait pu faire encore plus de vingt, si sa mauvaise santé & la délicatesse de sa poitrine ne l'avaient obligée d'abandonner le théâtre en 1759. Mlle Fel chantait également bien le Français & le Latin, & est une des Françaises qui a le mieux chanté l'Italien. Sa voix est toujours aussi jeune, & étonne encore le petit nombre d'amis, à qui elle a consacré les dernieres années de sa vie, & qui chérissent autant ses qualités personnelles, qu'ils ont toujours admiré ses différens talens.

Gallus, jeune Auvergnat, qui avait une très belle voix, vint à la

tour de Thierry, Roi de France, fils de Clovis, qui le fit entrer dans le collége des Clercs du Palais, & lui donna ensuite l'Evêché de Clermont.

Grégoire de Tours était neveu de ce Gallus.

Gelin (M.) débuta à l'Opéra en 1750, dans le ballet du Carnaval du Parnasse, par l'ariette *les Cieux*, *la Terre & l'Onde*, &c. Après la retraite de M. *de Chassé*, il remplit les premiers rôles & conserva cet emploi jusqu'à Pâques 1779, qu'il obtint sa retraite, après avoir servi l'espace de trente ans avec toute l'exactitude possible & l'estime du public.

Il avait épousé la célebre Mlle Lany, que sa retraite enleva trop tôt aux plaisirs des Amateurs de l'Opéra, & la mort au bonheur de ses amis.

Godard, Haute-contre de l'Opéra au mois de Février 1752, s'est retiré le 20 Juillet 1756.

Granier était un Musicien célebre attaché à la Reine Marguerite. Il jouait de la viole, & était le premier de son art. Il mourut vers l'an 1600.

Gros (Joseph le), excellent Musicien, bon Compositeur, & premier Acteur de l'Opéra depuis le 1 Mars 1764, a débuté par le rôle de Titon, dans lequel il a eu les plus brillans succès, & depuis ce tems n'a cessé d'en mériter de nouveaux.

Il est né le 7 Septembre 1739, à Monampteuil, village du diocèse de Laon, & est fils de *Jacques le Gros*, Maître d'école de cet endroit, & de *Marie-Jeanne Hyvart.*

Ses parens lui ayant reconnu des dispositions pour la musique, le mirent Enfant de chœur à l'église cathédrale de Laon. C'est là qu'il s'est formé au point de devenir un des premiers Musiciens de l'Europe, par la maniere étonnante dont il lit & exécute à la premiere vue la musique la plus difficile.

Il est inutile de nous étendre sur les éloges que mérite la beauté de sa voix. Elle est assez connue pour n'en avoir pas besoin; nous nous contenterons de dire qu'il en fallait une aussi belle, pour consoler le public de la retraite de l'inimitable *Jeliotte.*

M. le Gros, nourri par les bons principes du Maître de chapelle de Laon, s'eſt quelquefois occupé de la compoſition. Il a même donné à l'Opéra un acte qu'il a fait en ſociété avec M. *Deſormery*, & qui a eu du ſuccès. Nous connaiſſons de lui d'autres ouvrages qui en mériteraient davantage.

En 1777, il s'eſt chargé de l'entrepriſe du Concert ſpirituel : ſes efforts pour le rendre intéreſſant & agréable, ont été couronnés juſqu'à préſent, & méritent de l'être de plus en plus, M. le Gros n'épargnant rien pour y attirer les plus habiles Muſiciens de l'Europe en tous genres.

Son zèle, ſes talens, ſon exactitude à remplir ſes rôles, ſon amour pour ſon art, & ſes mœurs honnêtes, l'ont rendu avec raiſon l'un des Acteurs les plus chers au public.

Il a épouſé en ſecondes noces Mlle Moriſet, de la Muſique du Roi, qui joint aux avantages de ſa figure ceux d'une voix charmante.

Gaye, Muſicien de la chapelle du Roi, s'aviſa, dans une partie de débauche, de mal parler de l'Archevêque de Reims, ſon Supérieur. Cet homme ayant fait réflexion que ce qu'il avait dit, ne manquerait pas d'être rapporté au Prélat, ſe crut perdu. Il alla ſe jetter aux pieds du Roi, lui avoua ſa faute, & lui demanda pardon. Quelques jours après, comme il chantait à la Meſſe en préſence de Sa Majeſté, l'Archevêque à qui on avait en effet redit les mauvais propos qu'il avait tenus, & qui les avait ſur le cœur, dit aſſez haut pour être entendu : « C'eſt dom- » mage ; le pauvre Gaye perd ſa voix ». *Vous vous trompez*, répondit le Roi ; *il chante bien, mais il parle mal.*

Guiclet jouait fort bien du cornet à bouquin du tems de Louis XIII.

Guignon (Jean-Pierre), né à Turin le 10 Février 1702, vint de bonne heure s'établir en France, où d'abord il exerça la profeſſion de Violoncelle, mais il l'abandonna bientôt pour ſe livrer entiérement au violon, & devint le plus habile maître qu'on eût entendu juſqu'à lui.

Sa réputation le fit recevoir, en 1733, à la Muſique de la chambre & à celle de la chapelle ; & il fut choiſi pour donner des leçons à Mgr *le Dauphin* & à Madame *Adélaïde*. En 1741, le 15 Juin, il fut revêtu de la charge

charge de Roi des Violons, titre qui fut réduit quelques années ensuite à celui de Roi & Maître des Ménétriers. On a vu toutes les contestations & les procès que cette nomination fit naître au Chapitre du *Roi des Violons*, dans notre second Livre. *Guignon*, pour faire cesser la division qui régnait à ce sujet, dans la communauté de S. Julien des Ménétriers, eut la générosité de donner volontairement sa démission en 1773, & demanda la suppression de cette charge; ce qui lui fut accordé par des Lettres-patentes.

Ce célebre Artiste mourut à Versailles le 30 Janvier 1774, des suites d'une attaque d'apoplexie & de paralysie; il était retiré dès 1762.

Personne n'eut jamais un plus beau coup d'archet que lui, & ne tira un plus beau son de son instrument.

Sa maison fut toujours une école gratuite pour tous les jeunes gens qui voulaient apprendre à jouer du violon; & plusieurs de ses éleves sont devenus des Musiciens célebres.

Guignon fut le premier Musicien qui imagina de varier en duo les airs les plus connus de son tems. Il exécuta au Concert spirituel ce nouveau genre de symphonie, & prit pour son second *Mondonville*, qui s'entendait parfaitement avec lui. Rien ne fit jamais plus de plaisir au public, que ces jolis *duo*, qui depuis ont été imités tant de fois, mais rarement avec le même charme.

GUILLEMAIN (Gabriel), né à Paris le 15 Novembre 1705, fit paraître dès son enfance les plus heureuses dispositions pour le violon, & avant vingt ans jouissait déja d'une grande célébrité. En 1738, il fut reçu à la Musique de la chambre & de la chapelle. Les graces qu'il avait obtenues du Roi, & l'amitié de ses camarades devaient lui faire espérer une vieillesse heureuse, lorsque malheureusement sa tête se dérangea, & le 1 Octobre 1770, il se donna quatorze coups de couteau au pied d'un saule, sur le chemin de Paris à Versailles, fort près de *Chaville*. On l'enterra le lendemain dans la paroisse de ce village.

On a de lui dix-sept œuvres pour le violon & le clavecin. Guillemain fut un des premiers Artistes à qui l'on a l'obligation d'avoir porté l'exécution sur le violon, au degré surprenant où elle est parvenue.

Haranc (M.), premier Violon de la chapelle & de la musique du Roi, né à Paris le 22 Juin 1738, a commencé l'étude du violon à trois ans. A six il exécutait à la premiere vue les sonates les plus difficiles de Tartini, & eut l'honneur de jouer devant la Famille Royale, qui, depuis ce moment, l'honora de ses bontés.

Des occupations d'un autre genre empêcherent M. Haranc de faire sur le violon les progrès auxquels on avait droit de s'attendre. Mais en 1758, ce goût dominant l'emportant sur tous les autres, il s'y livra entiérement, voyagea pendant trois ans dans les pays étrangers, & revint en France en 1761, où, à son arrivée, il fut reçu à la chapelle du Roi.

En 1763, feu M. le Dauphin qui aimait les Arts & les Artistes, & qui joignait à beaucoup de goût pour la musique le talent de se connaître à la bonne, nomma M. Haranc pour lui donner des leçons de violon, & continua d'en prendre pendant les deux années qu'il vécut encore, n'ayant cessé de combler de bontés le maître qu'il s'était choisi, ainsi que plusieurs Musiciens de la chapelle, qui presque tous les jours exécutaient en petit nombre, dans l'intérieur de son appartement, une musique à laquelle très peu de personnes étaient admises.

En 1770, le célebre Guignon s'étant retiré, & M. Mathieu ayant été nommé Maître de la chapelle, M. Haranc fut nommé premier Violon du Roi, & en 1771, Maître de Mgr. le Comte d'Artois; enfin en 1775, il fut mis à la tête des concerts particuliers de la Reine, & personne ne méritait mieux que lui cette précieuse faveur.

La modestie, compagne ordinaire des véritables talens, l'a empêché de rendre publique une quantité incroyable de musique qu'il a composée pour son instrument. Sonates, trios, quatuors, symphonies, concertos, nous en connaissons une foule de sa façon. On trouve dans tous ces morceaux des idées heureuses, du génie, & une bonne facture. Nous l'invitons à n'être pas si timide, à se moins défier de ses forces, & à faire paraître un choix de ses ouvrages, dont le public ne pourra que le remercier.

Hedinton, *Jacques* & *Charles*, étaient deux freres, célebres Joueurs de luth du tems d'Henri IV.

Honnaver (M.), célebre Professeur de clavecin, attaché à Son Emi-

nence Mgr le Cardinal de Rohan, a autant de réputation par la maniere dont il exécute ſes pieces & les enſeigne, que par ſes productions. Tout le monde connaît ſes pieces de clavecin, & les entend toujours avec un nouveau plaiſir.

Hulmandel (M.), célebre Profeſſeur de *clavecin*, de *forté-piano* & d'*harmonica*, neveu du fameux *Rodolphe*, eſt un des plus agréables Muſiciens que l'on puiſſe entendre. Il joint au jeu le plus brillant & en même-tems le plus ſage, le talent de compoſer des pieces charmantes qui paraiſſent toujours nouvelles. Ce jeune Profeſſeur a auſſi un talent particulier pour enſeigner, & eſt un des meilleurs maîtres que l'on puiſſe trouver.

Janson (MM.), deux des plus célebres violoncelles de la France, & par conſéquent de l'Univers. Rivaux de MM. Duport, on a toujours le même plaiſir à les entendre. Il eſt impoſſible de jouer l'adagio avec plus de goût, d'ame & de ſentiment que M. Janſon l'aîné.

Paris ſeul a eu l'avantage de réunir quatre Profeſſeurs de ce mérite.

Jarnowich (M.), l'un des plus agréables Violons qui aient jamais exiſté, étonne davantage chaque fois qu'on l'entend. Perſonne n'a jamais eu plus de facilité & d'exécution que lui; ni un archet plus brillant, & n'a rendu avec plus d'aiſance les plus grandes difficultés. Il voyage maintenant, & l'on attend avec impatience le moment de ſon retour.

M. Jarnowich a compoſé des concerto auſſi ſavans qu'agréables, & qui ont le mérite d'être toujours chantans.

Journet (Françoiſe), née à Lyon, & l'une des plus grandes Actrices du théâtre de l'Opéra, ſe fit admirer dans les premiers rôles par la beauté de ſa voix, par la nobleſſe de ſa figure, & par les charmes de ſon jeu. Elle avait un air de douceur, & quelque choſe de ſi intéreſſant & de ſi touchant dans la phyſionomie, qu'elle arrachait des larmes, ſurtout dans le rôle d'Iphigénie.

Ses yeux charmans s'uniſſaient aux plus beaux bras du monde, pour porter au cœur l'expreſſion de tout ce qu'elle avait à peindre.

Le célebre Raoux a fait d'elle un magnifique portrait en Iphigénie.

Elle quitta le théâtre en 1720, après avoir débuté en 1705 par le rôle d'Iole dans l'opéra de la mort d'Alcide, & mourut à Paris, rue des Bons-Enfans, en 1722.

Regrettée de tous ses amis, & sur-tout de M. le Marquis de Rochemore, qui mourut de douleur de l'avoir perdue, & qui fit, pour exhaler sa douleur, ces beaux vers que l'on peut voir dans notre sixieme Livre, au Chapitre des Poëtes lyriques, à son article.

Aux autels du tyran des Morts, &c.

Le fameux système lui avait procuré une fortune de huit à neuf cens mille livres, qui ne dura qu'autant que la valeur de ce papier. On dit que ce fut le chagrin de l'avoir perdue qui la mit au tombeau.

Julie (Dlle), entrée à l'Opéra en 1721, fut mise à la pension en 1744, & est morte bientôt après.

L'Enclos, Musicien de Louis XIII, jouait supérieurement du luth & du théorbe, & fut le pere de la célebre *Ninon*, qui jouait de ces instrumens aussi bien que lui. Il mourut en 1630, laissant sa fille orpheline, âgée de 15 ans, charmante, remplie d'esprit & de talens, & faite pour inspirer les plus grandes passions. Aussi usa-t-elle amplement de cette faculté, & même à plus de quatre-vingt ans, on dit qu'elle inspira de l'amour au savant Abbé Gédoin.

On prétend que le Cardinal de Richelieu eut ses premieres faveurs; & que ce fut la seule fois que cette belle fille se donna sans consulter son goût. Elle avait alors dix-sept ans. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle en eut deux mille livres de rente viagere, qui lui furent payées bien long-tems.

Ninon donnait chez elle des concerts, où la plus brillante compagnie venait admirer ses talens pour le luth & le clavecin. Le Philosophe *Hugens*, ce fameux Astronome, lorgna aussi Ninon, & fit même pour elle ces vers que M. de Voltaire appelle *géométriques* :

« Elle a cinq instrumens dont je suis amoureux,
» Les deux premiers ses mains, les deux autres ses yeux.
» Pour le plus beau de tous, le cinquieme qui reste,
» Il faut être fringant & leste ».

On la quittait rarement, mais elle quittait fort vîte, & cependant restait toujours l'amie de ses anciens amans.

Elle était si célebre, que la Reine Christine alla la visiter en 1654, dans une petite maison de campagne qu'elle avait alors.

Madame de Maintenon fut sa meilleure amie, & M. de Voltaire assure que M. de Villarseau fut leur amant commun sans qu'elles se brouillassent. Il eut deux enfans de Ninon. On sait l'histoire de l'aîné, qui, à l'âge de dix-neuf ans, devint si éperduement amoureux d'elle, qu'en apprenant qu'elle était sa mere, il se brûla la cervelle d'un coup de pistolet. Son second fils, nommé la Boissiere, mourut à la Rochelle en 1723, Commissaire de la Marine. Elle aima quelque tems de bonne foi le Marquis de Sévigné, frere de Madame de Grignan, mais ne lui écrivit jamais les lettres que M. d'Amours a fait imprimer sous son nom il y a environ trente ans.

Madame de Maintenon, devenue toute puissante, se ressouvint d'elle, & lui fit dire qu'elle aurait soin de sa fortune, si elle voulait être dévote. Ninon répondit, qu'elle n'avait besoin ni de fortune ni de masque.

Ninon mourut à Paris en 1705, âgée de quatre-vingt-dix ans.

Livet sonnait du cor mieux que personne n'eût fait avant lui, sous le régne de Louis XIII. Il excellait sur-tout pour les fanfares.

Maiz (Dlle de), fille de Mlle Antier cadette, est entrée à l'Opéra en Janvier 1744, était bonne Actrice, & réunissait les charmes de la voix à ceux de la figure. Elle a quitté en 1751. Son esprit s'est aliéné; & aujourd'hui en 1779, elle vit dans le silence le plus profond, sans que depuis plusieurs années on ait pu tirer d'elle une seule parole.

Manoir (Guillaume du). En 1630, après la mort de Constantin, célebre violon du dix-septieme siecle, du Manoir obtint la charge de *Roi des violons*, *maître des Ménétriers*. On a vu à la fin de notre Livre 2, au chapitre des *Rois des violons*, les disputes élevées au sujet de cette charge, & comment elle fut supprimée.

Mantienne, Acteur de l'Opéra, débuta en 1699, & eut beaucoup de succès.

Marion de Lorme, fille célebre par ses charmes, son esprit, ses talens, & l'extrême vieillesse où elle est parvenue; est née en 1618, & est morte en 1752, âgée de cent trente-quatre ans.

Voici ce qu'en dit le Chevalier de Gramont dans ses mémoires. « La » créature de France, qui avait le plus de charmes, était celle-là. » Quoiqu'elle eût de l'esprit comme les anges, elle était fort capri- » cieuse, &c. »

Cette belle fille avait aussi beaucoup de talens, & jouait du luth à merveille. Rien n'était plus agréable que de la voir, & de l'entendre s'accompagner des chansons qu'elle chantait avec beaucoup de goût. Elle était maîtresse de M. de Cinq-Mars, lorsqu'il fut décapité; & la douleur qu'elle eut de sa mort, ne l'empêcha pas d'écouter le Cardinal de Richelieu qui avait fait mourir son amant. Elle avait alors vingt-quatre ans, & en avait trente-six, lorsque le Chevalier de Gramont devint son amant, & en faisait le portrait que nous venons de voir. Il ne soupçonnait pas alors qu'elle dût vivre encore quatre-vingt-dix-huit ans. C'est cependant ce qui est arrivé, quelqu'étonnant que cela paraisse. Nous n'avons pu découvrir quelles ont été les aventures d'une créature aussi singuliere; mais ce que nous savons certainement, c'est que son grand âge lui ayant fait perdre la plus grande partie de sa tête, elle fut volée par les domestiques qui la soignaient, & fut réduite à la derniere misere. M. Gueret, Curé de saint Paul, paroisse sur laquelle elle demeurait, en eut pitié, eut la générosité de lui donner de quoi vivre, & voulut même qu'elle eut un laquais & une cuisiniere, pour qu'elle ne manquât de rien.

La personne digne de foi, dont nous tenons cette anecdote, a vu plusieurs fois cette singuliere fille en 1752, y étant conduite par le Curé de saint Paul, qui soupait assez souvent avec elle. Elle avait encore un peu de mémoire, & répondait aux questions qu'on lui faisait sur le Cardinal de Richelieu, Cinq-Mars, &c. Elle avait alors absolument l'air d'une momie toute ridée, ne pouvait plus se lever, & avait à peine la force de respirer. Quel spectacle pour quelqu'un qui aurait vu *Marion de Lorme* dans tout son éclat & environnée de toutes ses grâces! Enfin elle mourut en 1752, ou plutôt, elle acheva de vivre. Ignorée depuis plus de quatre-vingt ans, après avoir fait pendant plus de cinquante les délices de la ville & de la cour.

C'eſt d'elle dont parle Voltaire dans ſon *Pauvre Diable*.

« Elle danſait à ce tripot lubrique,
» Que de l'égliſe un Miniſtre impudique
» (Dont Marion fut ſervie aſſez mal)
» Fit élever près du Palais-Royal ».

Marliere (M.) le fils, l'un des plus habiles Baſſons de la Muſique du Roi, avait une exécution prodigieuſe jointe à beaucoup de goût. Il eſt mort fort jeune.

Martin, excellent Joueur de guittare ſous Louis XIII.

Mauduit (Jacques), grand Muſicien du tems de Henri IV, accompagnait merveilleuſement du luth.

Maupin (La Dlle), Actrice célebre par ſa voix, par ſa figure & par ſon jeu, eut beaucoup de réputation, ſur-tout quand la Rochois eut abandonné le Théâtre. Elle était née en 1673, du ſieur d'Aubigny, Secrétaire du Comte d'Armagnac. Le ſieur *Maupin*, de Saint-Germain-en-Laye, l'épouſa fort jeune, & n'eut pas la précaution de l'emmener avec lui dans une Province où il avait obtenu une commiſſion dans les Aides. En ſon abſence, ſa femme devint amoureuſe d'un nommé *Sérane*, prévôt de ſalle, qui lui apprit à faire des armes, talent où elle excella, & qui lui fut utile plus d'une fois. Sérane & ſa maîtreſſe s'enfuirent à Marſeille, pour ne pas être troublés dans leurs amours; mais la néceſſité les força bientôt d'entrer à l'Opéra, ayant tous deux reçu de la nature une très-belle voix, ſur-tout la Maupin. Cette fille qui avait le goût de ſon ſexe, ſans haïr le nôtre, ſoupira pour une jeune Marſeillaiſe qu'elle débaucha; on s'en apperçut, & l'objet de ſes folles ardeurs fut renfermé dans un couvent à Avignon, ou bientôt elle la ſuivit. S'étant préſentée pour être reçue novice, elle fut admiſe. Quelques tems après, une des Religieuſes étant morte, la Maupin l'exhuma, la porta dans le lit de la Marſeillaiſe, y mit le feu, & profitant du trouble cauſé par l'incendie, enleva ſa maîtreſſe. Elle fut pourſuivie en Juſtice à Marſeille, ſous le nom de d'Aubigny qu'elle y portait, & fut condamnée au feu par con-

tumace; ce que pourtant on n'exécuta point, parceque la jeune Marseillaise fut retrouvée & remise à ses parens.

Elle revint à Paris, reprit son nom de femme, & débuta à l'Opéra en 1695, par le rôle de Pallas, dans la tragédie de Cadmus, où elle eut le plus grand succès. Les applaudissemens étaient si forts qu'elle se crut obligée, quoiqu'étant dans son char, d'ôter de dessus sa tête son casque de Minerve, & de saluer le Public pour le remercier, ce qui redoubla les battemens de mains; & depuis ce tems elle ne cessa d'avoir de grands succès, qui cependant ne purent égaler ceux de la Rochois.

Dumenil, Acteur de l'Opéra, l'ayant insultée, elle s'habilla en homme, l'attendit un soir dans la place des Victoires, & voulut lui faire mettre l'épée à la main. Sur son refus, elle lui donna des coups de bâton, & lui prit sa montre & sa tabatiere.

Le lendemain Dumenil s'étant vanté sur le théâtre de l'Opéra de s'être défendu contre trois voleurs : « Tu en as menti, lui dit la Maupin, » tu n'es qu'un lâche & un poltron; c'est moi seule qui t'ai attaquée; » & pour preuve de ce que je dis, voici ta montre & ta tabatiere que » je te rends, après t'avoir bâtonné comme tu le méritais ». On imagine aisément la confusion de Dumenil.

Thévenard pensa être traité de même, & ne put éviter la vengeance de cette fille qu'en lui demandant pardon publiquement, après s'être caché pendant trois semaines au Palais Royal.

Dans un bal, donné par Monsieur, frere de Louis XIV, elle se déguisa en homme, & tint des propos fort indécens à une Dame qu'elle voulait séduire. Trois amis de cette Dame voulant la venger, & prenant la Maupin pour un homme, la firent descendre dans la Place. Elle aurait pu aisément éviter le combat en se nommant; mais elle mit aussi-tôt l'épée à la main, & les tua tous trois. Rentrant ensuite froidement dans le bal, elle se fit connaître à Monsieur, qui obtint sa grace.

N'ayant pu toucher la fameuse *Fanchon Moreau* qu'elle aimait éperduement, elle se donna un coup de canif dans le sein pour se tuer; mais changeant bientôt d'idée, elle quitta la France, alla à Bruxelles, & y devint maîtresse de l'Electeur de Baviere. Ce Prince l'abandonna pour la Comtesse d'Arcos, & lui envoya, par le Comte d'Arcos, une bourse de 40000 livres, avec ordre de sortir de Bruxelles. Cette fille

extraordinaire

extraordinaire prit la bourſe, & la jetta à la tête du Comte, en lui diſant que c'était une récompenſe d'un m.... tel que lui. Auſſi-tôt elle revint à Paris, rentra au Théâtre, & le quitta tout-à-fait en 1705.

La dévotion s'étant alors emparé d'elle, elle rappella ſon mari, qui était toujours en Province, & paſſa avec lui les dernieres années de ſa vie. Elle mourut vers la fin de 1707, âgée de trente-quatre ans.

Maure (Mlle Catherine-Nicole le), née à Paris le 3 Août 1704; eſt entrée dans les chœurs de l'Opéra en 1719, & y eſt reſtée juſqu'en 1724, qu'elle a joué le rôle de *Céphiſe*, dans le premier acte de l'Europe galante.

Depuis ce moment elle n'a ceſſé de mériter d'être applaudie avec tranſport dans tous les rôles dont elle s'eſt chargée.

Jamais la nature n'a accordé un plus bel organe, de plus belles cadences, & une maniere de chanter plus impoſante. Mlle le Maure, petite & mal faite, avait une nobleſſe incroyable ſur le théâtre; elle ſe pénétrait tellement de ce qu'elle devait dire, qu'elle arrachait des larmes aux ſpectateurs les plus froids; elle les animait & les tranſportait; & quoiqu'elle ne fût ni jolie ni ſpirituelle, elle produiſait les impreſſions les plus vives.

Elle quitta & reprit pluſieurs fois le théâtre, juſqu'en 1743, qu'elle y renonça tout-à-fait, & ne joua plus depuis que dans les ſpectacles donnés au premier mariage de Monſeigneur le Dauphin en 1745.

Sa retraite fut plutôt cauſée par le caprice que par l'impuiſſance de chanter; elle aurait pu reſter encore dix ans au théâtre; & depuis ſa retraite, nous l'avons entendue un grand nombre de fois chanter & jouer des *opéra* entiers, ſans qu'elle en parût fatiguée. Les entrepreneurs du Coliſée la déterminerent à y chanter deux ou trois fois en l'année 1771. Jamais affluence ne fut comparable à celle des curieux qui allerent pour l'entendre. Mlle le Maure y fut encore ſupérieure à ce qu'on devait attendre de ſon âge.

Tout le monde parut convenir de la ſupériorité de ſon organe, & les jeunes gens eux-mêmes, quoique le goût de la muſique eût déja ſubi un commencement de révolution, ne purent ſe refuſer au charme & à l'impreſſion de ſa voix.

Il ferait intéreſſant de rechercher d'où peut venir ce charme inévitable qui exiſte dans l'organe ſeul, ſans qu'aucune faculté raiſonnable y concoure. Mlle le Maure était d'une petite ſtature, point jolie, dénuée d'eſprit & de réflexions, ſans goût, ſans éducation.... Eh bien, privée de tous ces avantages, elle n'avait qu'à ouvrir la bouche & rendre des ſons, elle produiſait tous les effets qui réſulteraient à grand'peine de la réunion des moyens dont nous avons plaint l'abſence en elle. A quoi attribuer ce prodige? C'eſt un myſtere de la nature; c'eſt aux Philoſophes à eſſayer de le définir.

Mlle le Maure a épouſé en 1762 M. de *Monbruelle*; mais depuis ce mariage, on a continué de l'appeller de ſon premier nom, tant il eſt vrai, que c'eſt ſur-tout le talent qui aſſigne les places dans la ſociété.

Maurinus, Chanteur célebre de la cour de Clotaire II.

Les applaudiſſemens de la cour l'avaient rendu vain & préſomptueux; & Saint Ansbert nous apprend qu'il chantait ſi bien, & que la muſique de Thierry III était ſi bien exécutée, que lui-même ne pouvait s'empêcher de s'écrier : *O bon Dieu! ſi vous donnez aux mortels une induſtrie capable d'élever ainſi nos ames juſqu'à vous, & d'enflamer notre dévotion à vous louer, que ſera-ce d'entendre dans le ciel le cantique éternel des Anges & des Saints!*

Mésangeau, célebre Joueur de luth ſous Louis XIII. Gautier, ſon camarade & ſon éleve, compoſa une piece fort belle ſur cet inſtrument, & l'intitula le *Tombeau de Méſangeau.* On ne ſe laſſait pas de l'entendre.

Michel Mascitti était attaché à M. le Duc d'Orléans, Régent, qui aimait beaucoup à lui entendre jouer du violon. Il a fait pluſieurs livres de ſonates fort chantantes. Il eſt mort à Paris vers 1750.

Michi (Horace) jouait très bien de la harpe à trois rangs de cordes, inventée ſous Paul V, par *Luc Antoine Euſtache*, gentilhomme Napolitain, Camérier du Pape.

Michi vint s'établir en France, & y mourut.

Miere (M. le), excellent violon d'orcheſtre, frere de Madame

Larrivée, qui a été ſi long-tems l'ornement du théâtre de l'Opéra, eſt entré à l'Opéra en 1751, & après y avoir demeuré quelques années, a été nommé de la Muſique de la chapelle du Roi. Il eſt éleve de M. Gaviniès, & Maître de M. Bertheaume qui conduit maintenant l'orcheſtre de l'Opéra dans les repréſentations des bouffons, & qui s'eſt fait une grande réputation dès ſa plus tendre jeuneſſe.

M. le Miere a un frere, ainſi que lui, attaché à la Muſique du Roi, & auſſi habile ſur le violoncelle que ſon frere l'eſt ſur le violon. MM. *Huet*, *Rey*, *Vernon*, *Talon*, *le Miere*, *Dubut*, & pluſieurs autres violoncelles de la Muſique du Roi, ſont excellens lecteurs, & emportent la muſique à la premiere vue quelque difficile qu'elle ſoit. En général, il ne ſerait gueres poſſible de mieux compoſer des orcheſtres que le ſont aujourd'hui celui du Roi & celui de l'Opéra. Nous n'avons vu dans aucun pays autant de ſujets du premier mérite raſſemblés dans un même lieu; & lorſqu'ils aiment le Compoſiteur dont ils exécutent la muſique, ils peuvent offrir le défi à tous les Muſiciens de l'Europe.

Miracle, Taille de l'Opéra, joua un rôle dans la Paſtorale de Pomone, qui fut le premier Opéra repréſenté à Paris. *Perrin* & ſes aſſociés l'avaient fait venir de Languedoc avec *Clediere* & *Beaumavielle*.

Moreau (La Dlle Fanchon), fameuſe Actrice, qui eut beaucoup de ſuccès lorſque la *Rochois* ſe fut retirée du théâtre en 1697.

Elle débuta en 1683 dans le Prologue de Phaéton, & quitta en 1708, pour ſe marier au ſieur de Villiers, Officier de la Maiſon du Roi.

Sa ſœur, Louiſon Moreau, chanta en 1680, dans le prologue de Proſerpine, & fut fort applaudie.

Morlaye (Guillaume), Joueur de luth, a fait pluſieurs livres de *tabulature de guiterne* (Guittare), où ſont chanſons, gaillardes, pavanes, branles, allemandes, fantaiſies, imprimés à Paris, par Michel Fezandat, 1550.

Moutier (Du), célebre profeſſeur de clavecin, attaché à feu Monſeigneur le Comte de Clermont, était l'un des plus extraordinaires Muſiciens qu'on ait jamais entendu. Il avait une tête ſinguliere & jouait

de caprice pendant des journées entieres. Il connaissait supérieurement l'harmonie, & la retournait de toutes les façons.

On a de lui plusieurs pieces charmantes, qu'il a fallu retenir en les lui entendant jouer; car il ne pouvait souffrir d'écrire, & son génie ne s'allumait que quand il n'était gêné ni par les regles ni par les bornes prescrites ordinairement aux pieces de clavecin.

Muraire débuta à l'Opéra en 1717, dans Isis. Il avait une des plus belles hautes-contres qu'on ait jamais entendues. Il fallait tous les talens du célebre Jeliotte, pour le faire oublier.

Nochez (M.), né à Paris, a voyagé dans plusieurs pays étrangers; entr'autres en Italie, où il est devenu l'un des plus habiles violoncelles qu'il y ait, sur-tout pour l'accompagnement. Il est éleve des célebres *Cervetto* & *Abaco*.

A son retour en France, il entra à l'Opéra-comique, puis à l'Opéra; & en 1763, il fut reçu de la Musique de la chambre du Roi.

M. Nochez est un excellent Musicien, grand lecteur & bon professeur. C'est à lui que nous devons l'article violoncelle qu'on a vu dans notre second Livre; nous aurions bien desiré que son exemple & celui de M. Cugnier (pour le Basson) eussent été suivis par les Professeurs de tous les genres d'instrumens; cette partie de notre ouvrage eut été bien plus intéressante, & d'une plus grande utilité pour le public.

Olivet, célebre Joueur de cor sous Louis XIII.

Paccini fut reçu à la Musique du Roi au commencement de ce siecle. Il avait une voix de dessus charmante, & d'une légéreté inconcevable. Lalande a composé dans ses motets la plus grande partie de ses récits pour ce Musicien qui avait l'art de les rendre parfaitement. Son grand talent, joint à sa belle figure, lui firent faire fortune de plus d'une maniere.

Page (le), entré à l'Opéra en Novembre 1735, a été mis à la pension en 1752. Il avait épousé Mlle Eremans, Actrice de l'Opéra, qui a eu de la réputation.

PELISSIER (la Dlle). Cette charmante & admirable Actrice, née en 1707, le jour de la mort de la célebre Maupin, douée de toutes les graces & des talens les plus rares pour le théâtre, mourut à Paris le 21 Mars 1749, après avoir fait pendant plus de quinze ans les délices de Paris, sur-tout dans le rôle de Thisbé. Elle avait épousé l'Entrepreneur de l'Opéra de Rouen, dont elle eut un fils qui jouait assez bien du violon, & qui a été pendant plusieurs années dans l'orcheſtre de la Comédie Italienne.

Le sieur du Lis, Juif fameux par ses richesses, voulant se venger de quelqu'infidélité de la Pelissier, chargea son valet de chambre de payer un soldat aux gardes, pour donner des coups de bâtons à celui qu'il soupçonnait de l'avoir offensé. Le soldat honnête fit semblant d'accepter la commission, pour qu'on n'en chargeât pas quelqu'autre, & alla révéler le complot. Le valet de chambre fut arrêté, & rompu en place de grève. Du Lis ne fut exécuté qu'en effigie; & le jour de son exécution, il donna en Hollande une fête splendide, pour célébrer le traitement qu'on lui faisait pendant ce tems-là à Paris.

Elle était entrée à l'Opéra en 1722, l'avait quitté en 1726, y est rentrée en 1735, & s'est retirée en 1741.

PERICHON (Julien), Parisien, célebre Joueur de luth, était attaché à la Musique d'Henri IV, & ce Prince aimait beaucoup à l'entendre.

PERSON, Basse-taille, entré à l'Opéra en 1735, a été remercié en 1738; est rentré en Janvier 1740, & mis à la pension en 1757.

PETITPAS (la Dlle), fille d'un Serrurier de Paris, née vers 1710, parut pour la premiere fois en 1726, dans l'opéra de *Pyrame & Thisbé*, dans lequel la *Pelissier* charmait tout Paris. Elle n'en mérita pas moins les applaudissemens du public, par une voix légere, argentine, & singuliérement harmonieuse. Elle avait autant de talent pour chanter les ariettes, que la Pelissier pour déclamer le récitatif. Sa figure était charmante; & plusieurs personnes qui l'ont connue, nous ont assuré n'avoir jamais vu de femme plus aimable.

Elle partit furtivement pour l'Angleterre en 1732, rentra à l'Opéra

en 1735, se retira en 1739, & mourut le vingt-quatre Octobre de la même année.

Il y a environ quinze ans qu'en fouillant une fosse dans l'église de S. Eustache, où elle avait été inhumée, on retrouva son corps aussi entier que si elle fût morte de la veille. On le plaça dans un autre caveau.

Philbert, Musicien du dernier siecle, jouait supérieurement de la flûte, était homme de bonne compagnie, & avait eu le bonheur de plaire à Louis XIV.

Il avait sur-tout le talent de contrefaire & de saisir les ridicules. Il en amusait souvent ses amis, mais n'en faisait pas un métier, comme le font de nos jours quelques bouffons, qui vont de porte en porte répéter leurs froides plaisanteries, & n'ont d'autre existence que celle de faire rire, s'ils peuvent. Un jour que Lainès, Poëte agréable de ses amis, avait été témoin des farces de Philbert, « *Tu m'as amusé*, lui dit-il, *je* » *t'immortaliserai* ». Effectivement il lui envoya ces vers le lendemain matin:

« Cherchez-vous des plaisirs? allez trouver Philbert.
» Sa voix, des doux chants de Lambert,
» Passe au bruit éclatant d'un tonnerre qui gronde,
» Sa flûte seule est un concert;
» La fleur naît sous ses mains (*a*) dans un affreux désert;
» Et sa langue féconde
» Imite en badinant tous les peuples du monde.
» Si dans un vaste pavillon
» Il sonne le tocsin, ou fait un carillon,
» En battant une poële à frire,
» Le héros immortel (*b*) que nous révérons tous;
» Devient un homme comme nous;
» Il éclate de rire.
» Cherchez vous du plaisir? allez trouver Philbert.
» Sa flûte seule est un concert ».

Il faut avouer que s'il a immortalisé Philbert par cette piece, il ne s'est pas rendu le même service.

(*a*) Il était bon Jardinier, & se plaisait à élever des fleurs.

(*b*) Louis XIV riait beaucoup de ses extravagances.

Poncein (Freillon) a fait une *maniere d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte & du flageolet, avec les Principes de la musique pour la voix & pour toutes sortes d'instrumens*, imprimée chez *Colombat*, en 1700.

Cet ouvrage est dédié à M. de Berulle, premier Président du Parlement de Dijon, dont probablement il fut Domestique.

Près (des), Musicien ordinaire de la chapelle du Roi, en 1680; avait la manie d'étudier la médecine, & fit de grands progrès dans cette science. Un jour il alla trouver le Roi, & lui dit que depuis douze ans qu'il avait l'honneur d'être de sa musique, il avait remarqué que tous ses confreres avaient encore plus besoin d'un Médecin pour les traiter lorsqu'ils avaient bien bu, que d'un maître pour les faire chanter; & que si S. M. voulait lui permettre de s'absenter quelque tems, il espérait pouvoir lui rendre des services plus considérables qu'en restant à sa chapelle, lorsqu'il aurait pris le bonnet de Docteur.

Le Roi trouvant sa demande plaisante, dit à ceux qui l'entouraient: « Que dirait Moliere, s'il vivait encore, de ce qu'un Musicien demande » à se faire Médecin? »

Desprès ayant obtenu la permission du Roi, se livra tellement à l'étude de la Médecine, qu'il reçut en effet le bonnet de Docteur, & fut un assez bon Médecin.

Price (Jean), Joueur de flûte célebre sous Louis XIII.

Prompt inventa vers 1678 un instrument qu'il appella *l'Apollon.* Il avait beaucoup de rapport avec le théorbe, mais il était beaucoup plus agréable. Il avait vingt cordes: l'harmonie en était douce, & propre à accompagner la voix, & on pouvait jouer dans tous les tons sans changer l'accord.

Prover (Philippe), né à Alexandrie en Italie, en 1727, est mort le 20 Août 1774. Depuis l'âge de cinq ans, il fut élevé par un de ses oncles, nommé *Joachim*, très grand Musicien de *Crémone.*

Ce Professeur lui ayant trouvé de grandes dispositions pour le hautbois, lui fit étudier cet instrument, & le rendit capable de bien remplir sa place dans un orchestre dès l'âge de douze ans.

A dix-sept son pere, qui était bon Compositeur, le rappella à Turin où il demeurait, & le fit recevoir de la musique du Roi de Sardaigne. Quelques années après il fit le voyage de Paris, & y réussit tellement qu'on parvint à l'y fixer. Il entra à la musique du Roi, & ne la quitta que pour se fixer auprès de feu Mgr le Prince de Conty, qui l'honorait de ses bontés.

Jamais Musicien ne joua plus agréablement de son instrument que *Prover.* Il n'avait peut-être pas le beau son de M. Bésozzi, ni l'exécution de M. le Brun; mais à sa mort on n'a pas moins perdu un des premiers talens de ce siecle.

Prover était frere de Mad. Browna, épouse de M. Browna, Médecin ordinaire du Roi. Cette célebre cantatrice a été applaudie avec transports dans plusieurs cours de l'Europe, & principalement aux concerts Italiens, que les Amateurs de Paris avaient établis il y a vingt ans.

Puy (Mlle du), célebre Joueuse de harpe, avait gagné beaucoup d'argent en se faisant entendre dans toute l'Europe. Elle mourut en Septembre 1777, & fit un testament qui donnait à penser que sa tête n'était pas bien saine. Entr'autres articles, elle ordonne qu'il n'y aura à son enterrement ni bossus, ni boîteux, ni borgnes. Elle veut que sa maison ne soit louée qu'à des personnes qui feront preuve de noblesse. Elle donne un terrein pour faire un jardin public, mais à condition qu'on n'y plantera pas d'arbres nains. Enfin elle établit une rente viagere pour des chats qu'elle aimait, & pour la personne qui en aura soin, mais ladite rente ne devant avoir lieu que sur la tête des chats. La harpe qui lui avait acquis tant de biens, fut laissée à un Aveugle des Quinze-vingts, qui jouait assez bien de plusieurs instrumens. On fit ce qu'on put pour casser ce testament; mais on ne put y parvenir; & il fallut l'exécuter.

Rault (M. Felix), né à Bordeaux, en 1736, fils de Charles *Rault*, Ordinaire de la Musique du Roi, & premier Basson de l'Opéra.

M. *Rault* y a été reçu en 1753, & à la Musique du Roi en 1768. Ses talens sont si connus, qu'ils sont au-dessus des éloges. Depuis Blavet personne n'a porté aussi loin que lui l'art de jouer de la flûte, & sur-tout celui d'accompagner une voix, art bien plus difficile que d'exécuter des concertos ordinairement bien étudiés avant que d'être joués en public.

Cette

Cette étude eſt inutile à M. Rault; car perſonne ne lit plus facilement que lui la muſique, & ne la rend avec plus d'eſprit. La beauté du ſon qu'il tire de la flûte, la préciſion de ſon jeu, & la force de ſon embouchure, quelqu'extraordinaires qu'elles ſoient, méritent encore moins de louanges que ſes qualités perſonnelles, qui le font chérir de tous ceux qui le connaiſſent.

Richer, d'une bonne famille bourgeoiſe, né à Paris, en 1714, a été Page de la Muſique ſous *la Lande* & *Bernier*, dont il a été un des meilleurs écoliers. Il y a trente ans qu'en France, pour avoir une maîtriſe, la meilleure recommandation était de ſe dire écolier de Bernier, qui l'avait été de Corelly.

Richer écrivait purement, & connaiſſait ſupérieurement l'arrangement des parties chantantes dans les chœurs; il fut reçu Muſicien du Roi avec l'habit de Page par Louis XIV. Il épouſa dans la ſuite une Dlle *le Roi*, couſine germaine de *Philidor*, qui était du concert de la Reine. Elle avait une très belle voix, & une timidité qui lui était funeſte pour ſon talent.

Richer a fait exécuter à la chapelle pluſieurs motets à grands chœurs avec ſuccès. Il a auſſi compoſé des cantates qui ſont gravées. De plus, il a fait pluſieurs divertiſſemens pour Mgr le Duc d'Orléans, dont il avait été le maître, & enſuite Surintendant de ſa muſique. Il a eu dans le nombre de ſes enfans trois Muſiciens, & une Muſicienne, qui eſt aujourd'hui Mad. Philidor. L'aîné des garçons appartenait à l'Infant Don Philippe. Il avait beaucoup de réputation pour le violoncelle, ſur-tout dans l'adagio. Le ſecond, attaché à la cour de Parme, a un talent diſtingué pour le violon.

Et le troiſieme *Louis-Auguſtin Richer*, né à Verſailles le 26 Juillet 1740, entra aux Pages de la muſique en 1748, & en ſortit en 1756.

Ce fut dans ce tems qu'il chanta au Concert ſpirituel, & qu'il mérita les applaudiſſemens de tout Paris. Il joignait à la voix la plus charmante la plus grande facilité & le goût le plus agréable.

Il avait chanté à la chapelle dès l'âge de neuf ans, & obtenu dès 1752 une penſion ſur la caſſette. Le feu Roi l'augmenta du double quelques années enſuite.

Après la mort de ſon pere, il devint Maître de Muſique de Mgr le Duc, de Madame la Ducheſſe de Chartres, de Mgr le Duc, de Mad. la Ducheſſe de Bourbon, & de Mlle de Bourbon.

En 1779, le Roi lui a accordé la ſurvivance de la charge de Maître de Muſique des Enfans de France, dont M. de la Garde eſt titulaire.

M. Richer chante quelquefois au Concert ſpirituel & à celui de MM. les Amateurs, & fait toujours le même plaiſir, quoique ſa voix ne ſoit plus auſſi étendue qu'elle l'était dans ſa grande jeuneſſe. C'eſt un des Maîtres de chant qui a maintenant le plus de réputation, & il eſt auſſi bon à connaître qu'agréable à entendre.

Riva (Jean-Baptiſte) inventa l'inſtrument appellé *Sourdeline* ou Muſette d'Italie. Il vivait ſous Louis XIII.

Rizzo (David), né à Turin, mais élevé en France, était bon Muſicien, & chantait agréablement. Le Comte *de Moretto* le mena avec lui en Ecoſſe, où il allait en ambaſſade. *Rizzo* charma la Reine par ſes talens, & le bruit courut qu'elle le favoriſait plus qu'elle ne devait. *Henri Stuart*, mari de la Reine, le fit arrêter dans la chambre de cette Princeſſe, au moment où l'on dit qu'il ſoupait en tiers avec elle, & la Comteſſe d'Argyle. Les uns diſent qu'il fut maſſacré dans la chambre même de la Reine; d'autres aſſurent que le Duc de Rotſay l'entraîna hors de la chambre, & le tua à la porte. Ce qui n'eſt pas douteux, c'eſt que la Reine fit d'inutiles efforts pour lui ſauver la vie, & la vengea dans la ſuite ſur pluſieurs de ſes aſſaſſins.

Rizzo eſt l'auteur d'un grand nombre d'airs que tout le monde chante, ſans qu'on ſache de qui ils ſont, comme *M. le Prevôt des Marchands*, *Notre Curé ne veut donc pas*, &c.

Rochard (de Bouillac), Gentilhomme Normand, Baſſe-taille de l'Opéra, y entra en 1740, y joua aſſez bien le rôle de Pyrame avec Mlle Peliſſier, qui faiſait celui de Thisbé; mais n'ayant pas aſſez de voix pour ce ſpectacle, il ſe retira en 1742, & entra à la Comédie Italienne.

Rochois (Marthe le), née à Caen, vers 1650, d'une bonne famille, & reſtée orpheline dès ſon bas âge, fut réduite à profiter, pour vivre, de

la ſuperbe voix que la nature lui avait donnée. Lully la reçut à l'Opéra en 1678, & par ſes conſeils la rendit la plus parfaite Actrice qui eut jamais exiſté. Outre ſon grand talent pour la déclamation & pour le chant, elle avait beaucoup d'eſprit, une pénétration des plus grandes, & un goût des plus sûrs. Quoique petite & d'une figure commune, elle avait ſi bien l'art d'imprimer toutes les paſſions, qu'elle effaçait les plus belles Actrices, & avait l'air d'une divinité. Sa tête était noblement placée, ſon geſte admirable, & toutes ſes actions belles juſqu'aux plus ſimples; perſonne ne pouvait lui être comparé dans le jeu muet & dans le ſilence. Le rôle d'*Armide* fut ſon triomphe, & mit le comble à ſa réputation.

Elle ſe retira en 1697, après avoir joué le 24 Octobre dans la premiere repréſentation de l'*Europe galante*, & paſſa le reſte de ſa vie dans une petite maiſon qu'elle avait à Sartrouville, petit village ſur la Seine, vis-à-vis Argenteuil. La douceur de ſes mœurs égalait de ſi rares dons de la nature: jamais elle n'avait connu l'orgueil; jamais elle n'éprouva de jalouſie, & contribua de tout ſon pouvoir aux talens & aux ſuccès de Mlles *Journet* & *Antier*.

Elle était tendre amie, & en donna des preuves juſqu'à ſa mort, arrivée le 9 Octobre 1728, à l'âge de ſoixante-dix-huit ans, dans un petit appartement qu'elle avait loué dans la rue S. Honoré, à côté du paſſage du Palais Royal.

L'Abbé de Chaulieu qui l'aimait beaucoup, a célébré ainſi ſes grâces & ſes talens en 1686, après la premiere repréſentation d'Armide.

A IRIS.

« Je ſers, grace à l'amour, une aimable maîtreſſe,
» Qui ſait ſous cent noms différens,
» Par mille nouveaux agrémens,
» Réveiller tous les jours mes feux & ma tendreſſe.
» Sous le nom de Théone (*a*), elle ſut m'enflâmer;
» Arcabonne (*b*) me plut, & j'adore Angélique (*c*).
» Mais, quoique ſa beauté, ſa grace ſoit unique,

(*a*) Dans Phaéton.
(*b*) Dans Amadis.
(*c*) Dans Roland.

» Armide vient de me charmer,
» Sous ce nouveau déguisement,
» Je trouve à mon Iris une grace nouvelle.
» Fut-il, depuis qu'on aime, un plus heureux amant?
» Je goûte chaque jour, dans un amour fidele,
» Tous les plaisirs du changement.

Rossignol, l'un des premiers Acteurs que Lully fit venir de Languedoc en même-tems que Beaumavielle.

Il fit le rôle de *Faune* dans la pastorale de Pomone, par *Cambert* & *Perrin*, le premier de tous les opéra qui furent joués à Paris.

Rousseau (Jean) a fait un Traité de la viole fort estimé, une Méthode pour apprendre à chanter, & d'autres ouvrages. Il jouait fort bien de la viole, & était l'un des maîtres les plus à la mode de son tems.

Roussel (François) a fait des chansons à quatre, cinq & six parties, en 1577.

Roy (Adrien le), grand Musicien & excellent Joueur de luth, beau-frere de *Robert Ballard*, fut le premier qui eut une Imprimerie de musique. On peut voir dans le Dictionnaire des Artistes un article très étendu sur MM. Ballard, qui méritent d'être distingués parmi les Artistes de leur profession par leur bonne conduite, depuis plus de deux cent cinquante ans, & par leur mérite personnel.

Adrien le Roy a donné en 1583 un Traité de musique de sa composition.

Roy (Etienne le), Chantre renommé sous Charles IX, faisait le rôle de Mercure dans le spectacle que fit représenter ce Prince, quatre jours avant le massacre de la S. Barthélemy.

Ruette (la), Pensionnaire du Roi, retiré depuis quelque tems de la Comédie Italienne, où, pendant dix-sept ans, il a toujours eu les mêmes succès, y a créé le genre d'un rôle que personne ne remplira jamais mieux que lui. Excellent Musicien & bon Compositeur, il n'a pas borné ses talens à ceux d'Acteur. Il a fait plusieurs ouvrages qui ont eu du succès

Né le 27 Mars 1731, il monta ſur le théâtre en 1752, au renouvellement de l'Opéra-comique à la foire S. Laurent. Sa réputation commença par l'ariette du Peintre amoureux : *me promenant près du logis*, &c. & depuis ce tems elle n'a fait qu'augmenter, par la vérité qu'il mettait dans ſon jeu, & la préciſion dans les morceaux de muſique les plus difficiles.

En 1762, il fut reçu à la Comédie Italienne, lorſque l'Opéra-comique fut réuni à ce ſpectacle, & il s'eſt retiré cette année 1779, au grand regret du public & de ſes camarades, avec qui il avait toujours vécu dans la plus grande union, ne ſongeant jamais qu'à ſes rôles & à ſon devoir, & jamais aux tracaſſeries qui ne ſont que trop fréquentes dans cette république indocile.

La Ruette a donné à la Foire, en 1756, *le Docteur Sangrado*, paroles d'*Anſeaume*; en 1758, *l'heureux Déguiſement*, idem : *le Médecin d'Amour*, idem; en 1759, *l'Ivrogne corrigé*, idem : *Cendrillon*, idem. A la Comédie Italienne, en 1761, *le Dépit généreux*, paroles d'*Anſeaume & Quétant*; en 1762, *le Gui de chêne*, paroles de M. *de Junquieres*; en 1776, *les deux Comperes.*

Il a épouſé en 176... Mlle Vilette, née vers 1740, qui avait débuté à l'Opéra en 1758; & après y avoir reſté trois ans, eſt entrée aux Italiens en 1761, & y a rempli les premiers rôles juſqu'à Pâques 1778, que ſa faibleſſe de ſa ſanté (ſuite preſqu'inévitable d'un travail forcé) l'a obligée de quitter un ſpectacle dont elle faiſait les charmes, par la fraîcheur, la légéreté, le perlé de ſa voix, les graces de ſa figure, & la fineſſe ainſi que la vérité de ſon jeu. Quoique ſa perte ſoit autant réparée qu'elle puiſſe l'être, par les talens de Mad. Trial qui la remplace, le public n'oubliera de longtems l'impreſſion délicieuſe que Mad. la Ruette lui faiſait dans *Iſabelle & Gertrude*, dans *Roſe & Colas*, dans le *Déſerteur*, dans *Tom-Jones*, &c. ſur-tout dans le *Magnifique.* M. Sedaine ne pouvait eſpérer que ſa charmante idée de la Roſe fût mieux rendue.

Saint-Saire (M. de), fils de Jean-François de Saint-Saire, & de Marie-Madeleine d'Hilloria, morts à Rochefort, naquit dans cette ville le 10 Août 1716. Dès ſa grande jeuneſſe il eut un goût déclaré pour le violon, prit des leçons pendant trois mois ſeulement de *Kerneler*, premier violon du concert de Bordeaux, qui par haſard vint paſſer ce tems

à Rochefort, & en profita tellement, qu'il n'eut jamais besoin d'autre maître.

M. de Saint-Saire avoit fait de si grands progrès, que nul amateur de son temps ne put lui être comparé, & qu'il doit être compris dans la classe des plus habiles Professeurs.

Il vint à Paris en 1737, & devint bientôt l'ami de M. Fagon Intendant des Finances, chez qui les gens de mérite étaient sûrs d'être bien accueillis. Ce fut à-peu-près dans le même-tems qu'il fit connaissance avec M. le Marquis de la Mézangére, dont la femme était la célébre Musicienne dont nous avons donné un article dans le chapitre précédent.

M. de Saint-Saire, peu avantagé des biens de la fortune, trouva un agréable asyle dans la maison de ces époux généreux, qui lui donnerent un appartement, & le traiterent toujours comme leur enfant. Leur amitié & sa reconnaissance ne se sont pas démentis depuis plus de quarante ans, & ses soins continuels adoucissent autant qu'il est en son pouvoir, les dernieres années de Madame de la Mézangere, âgée maintenant de quatre-vingt-six ans. Cet habile Amateur aurait eu beaucoup de talent pour la composition, s'il se fut moins défié de ses forces, & s'il eut pû vaincte sa timidité naturelle, qui l'a toujours rendu trop modeste.

Nous avons entendu de lui des sonates & des duos de violon, remplis de jolis chants, & de traits agréables que nous l'avons vainement conseillé de rendre publics. Les vrais talens doutent toujours de leur mérite, par les difficultés continuelles qu'ils découvrent dans leur art, tandis que ceux qui n'en ont que des apparences, ne doutent de rien, & inondent de leurs mauvaises productions le public, assez facile pour leur en procurer le débit.

Sansonnieres (des), fameux joueur de luth, après s'être fait admirer dans toutes les Cours de l'Europe, se fixa à Paris, où il vivait en 1678, & donnait un concert tous les jeudis, où se trouvait exactement la meilleure compagnie & les plus habiles Musiciens, qui ne pouvoient se lasser de l'entendre.

Mademoiselle Ange, son écoliere, hérita de ses talens & de sa réputation.

Schoberg (M.), l'un des plus étonnans Professeurs de clavecin que l'on ait jamais entendu, était attaché à feu Monseigneur le Prince de Conti, & aimé singulierement de ce Prince. Ses mœurs étaient aussi douces & aussi simples que son talent était extraordinaire. Il fallait lui voir exécuter ses pieces pour croire que ce qu'il faisait fût possible. Il avait aussi le talent de composer des pieces charmantes & pleines de chant. Ses Œuvres sont encore entre les mains de tous ceux qui cultivent le clavecin & le forte piano.

Le malheureux Schoberg se promenant avec sa famille & quelques amis, aux Prés-Saint-Gervais, village des environs de Paris, cueillit des champignons qu'il crut bons, & les ayant accommodés lui-même, en mangea & leur en fit manger. Les douleurs ne tarderent pas à le prendre, & après avoir incroyablement souffert, il mourut, ainsi que plusieurs de ses compagnons. Quelques-uns seulement en sont réchappés après avoir été long-tems malades.

Séjan, célebre Organiste de Paris, est un des plus habiles Musiciens que nous ayons. Il nous avait promis quelques détails sur ces ouvrages; mais forcés par l'impression, nous n'avons pu les attendre; & c'est à regret que nous ne nous étendons pas davantage sur ses talens, & sur ceux de plusieurs habiles Musiciens de ce nom.

Senaillié (Jean-Baptiste), né vers 1688, jouait du violon avec beaucoup d'art pour son tems. Étant allé en Italie, l'Entrepreneur de l'Opéra de Modène l'engagea à jouer dans son orchestre, & pour lui faire honneur, lui fit préparer une place plus élevée que celle des autres Musiciens. Le Duc le fit prier de jouer quelques sonates, & il obéit, aux grands applaudissemens de tous les auditeurs. Il nous a laissé cinq livres de Sonates qui avoient une grande réputation avant celles de Leclair; mais celles de son vainqueur ne sont guere plus connues aujourd'hui que les siennes, quoiqu'elles vaillent beaucoup mieux. Quel art que celui de la Musique! puisque l'on peut regarder comme certain, que ce qui jouit maintenant de la plus grande réputation, sera pour jamais plongé dans l'oubli, au plûtard dans vingt-cinq ans, ou, paraîtra aussi ridicule à nos enfans, que notre ancienne Musique nous le paraît aujourd'hui!

Senaillé mourut à Paris en 1730.

Simon (Simon), né aux Vaux de Cernay, près de Rambouillet, fut envoyé à l'âge de fept ans auprès du fieur Butet fon oncle, Organifte d'une Abbaye près de Caen ; mais la médiocrité des talens du maître s'étendit fur les progrès de l'écolier.

Madame la Marquife de la Mézangere le vit par hazard, crut lui reconnaître des difpofitions pour le clavecin, & l'emmena chez elle, lorfqu'il n'était encore âgé que de treize ans.

M. de Saint-Saire & elle entreprirent d'en faire un bon Muficien, & ne négligerent aucun foin pour y réuffir ; il fe chargea de lui montrer la Mufique, & Madame de la Mézangere lui donna des leçons de clavecin.

Ils eurent le plaifir de voir profpérer leur éléve en peu de tems. Son efprit, fes talens, fa conduite, lui procurerent une infinité d'écoliers, & ce fut le commencement de fa fortune.

Le tems qu'il était obligé d'employer à donner des leçons, ne l'empêcha pas d'en trouver affez pour apprendre la compofition de M. Dauvergne, qui le mit bientôt en état de travailler à fe faire un nom dans cette nouvelle carriere, & les trois livres de pieces de clavecin qu'il donna au public, lui procurerent la connaiffance & l'amitié de M. *Le Tourneur*, maître de clavecin des Enfans de France. Ce galant homme, enchanté des talens & de la fageffe de M. Simon, lui fit époufer Mademoifelle *Tardif*, l'une de fes éléves, & en faveur de ce mariage, obtint pour M. Simon la furvivance de fa charge de Maître de clavecin des Enfans de France, dont il eft en poffeffion depuis la retraite à Mantes de fon généreux bienfaiteur.

Depuis, le Roi a bien voulu lui accorder le brevet de Maître de clavecin de la Reine & de Madame la Comteffe d'Artois.

Subiet (Antoine), furnommé *Cardot*, faifait les délices de la Cour de François I[er], par la beauté de fa voix, & la maniere dont il s'en fervait. Charles IX l'aima tellement, qu'en 1572 il le nomma à l'Évêché de Montpellier. Cet homme en qui on n'avait guere connu jufque-là d'autre talent que celui de bien chanter, fut un des plus dignes Prélats qui aient rempli ce Siége. Non-feulement il ne perdit jamais de vue fa premiere condition ; mais, afin d'en conferver le fouvenir à la poftérité, il

il fit une fondation considérable, pour procurer aux Enfans de chœur de l'Église de Saint Symphorien d'Avignon, parmi lesquels il a ait été élevé, une éducation convenable dans la piété & dans les lettres.

Taprai (M.) Professeur de clavecin, & bon compositeur, sait allier le mérite d'une exécution peu commune, à l'art de la communiquer à ses éléves. Nous en connaissons, qui, quoique dans la plus tendre jeunesse, font autant de plaisir à entendre que des Professeurs.

Thevenard (Gabriel Vincent), de Paris, devint le premier Acteur de son tems, & avoit une basse-taille, qui fit oublier celle de Beaumavielle; elle était sonore, moëleuse & étendue. Il grassayait un peu, mais à force d'art, trouvait le moyen de changer en agrément ce petit défaut. Son air était noble, il chantait à merveille, & ce fut à lui qu'on dut la maniere de débiter le récitatif.

Il excellait sur-tout à chanter à table, & n'a jamais été surpassé dans ce genre, que par les célebres *de Chassé* & *Jeliotte*, qui ont fait pendant si long-tems les délices de leurs amis.

Il chanta pendant plus de quarante ans à l'Opéra, & ne se retira qu'en 1730. Il avait plus de soixante ans, lorsqu'en voyant sur la boutique d'un Cordonnier, une jolie pantoufle, il devint éperduement amoureux de celle pour qui elle était faite, & étant parvenu à la découvrir, il l'épousa, après avoir obtenu le consentement de l'oncle de la Demoiselle, à l'aide de plusieurs bouteilles de vin qu'ils vuiderent ensemble de la meilleure grace du monde. Il mourut à Paris le 24 Août 1741, âgé de soixante-douze ans & quatorze jours, étant né le 10 Août 1669. Thevenard fut cause que M. le Duc d'Antin se démit de la régie de l'Opéra. Cet Acteur ayant obtenu une gratification, il la trouva si modique qu'il n'en voulut pas, & dit qu'elle était bonne pour son laquais. Le Duc d'Antin piqué de cette insolence, voulut le faire metre en prison; mais sur les représentations qui lui furent faites, que le Public en souffrirait, il sacrifia, à ces considérations, son ressentiment; mais ne voulant plus avoir affaire avec de semblables gens, il envoya promener l'Opéra.

Titelouze: c'était un fameux Organiste de Paris, dans le commencement du siécle passé. On a de lui plusieurs piéces pour l'orgue,

& un livre d'hymnes, dans la préface duquel il soutient, contre l'opinion commune des Musiciens de son tems, que la quarte est une consonnance.

Thonier, était un gascon rempli d'esprit, qui avait acquis une connaissance fort universelle des affaires de France, ayant été successivement durant quarante ans, premier Commis de trois Secrétaires d'État. M. *de Lionne*, M. *du Plessis-Guénégaud*, qui se reposait entierement sur lui d'une partie de son ministere, & *M. le Chancelier Seguier* qui prétendait qu'il ne connaissait point d'homme qui sut mieux faire parler le Roi, & avec plus de dignité. Il jouait de la musette en perfection, & se délassait de ses travaux par la musique.

Il avait inventé une machine à contrepoids pour descendre de son cabinet & y remonter sans se fatiguer; mais un jour la machine rompit, & il pensa lui en coûter la vie. Il ne voulut plus s'y exposer, disant qu'on pardonne aisément une premiere faute, mais qu'une seconde ne se pardonne point.

Todini, né en Savoie dans le siecle dernier, & mort en France, où il était venu se fixer, était un célebre Joueur de musette.

Il employa dix-huit ans à construire les fameuses orgues de la maison Verospi à Rome. En jouant sur le clavier de cet orgue, on jouait à la fois d'un clavecin & de trois épinettes; & lorsque l'on voulait, chacun de ces instrumens jouait seul.

Tourneur (Charles-François le), Maître de clavecin des Enfans de France, né vers le commencement de ce siecle, a prouvé ses talens par ceux de son illustre écoliere (Madame Victoire).

Son amitié pour M. Simon, le détermina à demander pour lui la survivance de sa charge, il lui fit ensuite épouser Mlle Tardif, l'une de ses éleves; & depuis ce tems les a traités comme ses enfans.

Retiré entiérement à Mantes, il y est mort depuis quelques années.

Tribout, Haute-contre, entré à l'Opéra en 1721, a été mis à la pension en 1742, & est mort en 1761.

Personne n'a jamais mieux joué que lui, ni joui d'une plus grande réputation.

Vallet (Nicolas). En 1619, il fit un livre intitulé : *le Secret des Muses*, auquel est naïvement montré la vraie maniere de bien & facilement apprendre à jouer du luth, par Vallet, *Luthéniste* Français. Son portrait est fort bien gravé dans ce livre.

Vasseur (M. le), Haute-contre de l'Opéra, y est entré en 1739; a été fait Maître de Musique du magasin en 1746. En 1755, on le nomma Maître de l'Ecole du chant, & il fut chargé de remplir les fonctions d'Inspecteur général à la mort de M. Royer.

Il a racommodé avec succès plusieurs opéra donnés pendant son administration, entr'autres, *Alcione*, où il avait ajouté des airs de danse très bien faits.

Visée (Robert de), fameux Joueur de guittare, fit graver en 1682 & 1686 plusieurs livres de sa composition, en tablature & en musique.

Vosmeny. Deux freres de ce nom étaient célebres Joueurs de luth sous Henri IV.

CHAPITRE X.

Auteurs Français qui ont écrit ſur la Muſique.

Abélard eſt ſi connu par ſes talens & par ſes malheurs, que nous ne parlons ici de lui que parcequ'il a compoſé un grand nombre d'hymnes, paroles & muſique, qu'il a dirigé tous les chants qui s'exécutaient à l'office du Paraclet, & qu'il a fait le Bréviaire pour l'office divin. Le nom de *Bréviaire* vient de ce que c'était un compoſé des abrégés des Légendaires, Antiphonaires, & autres Livres de chœur.

Aelrede (S.), diſciple de S. Bernard, a écrit fortement contre la muſique de ſon tems (douzieme ſiecle) qui convertiſſait les lieux de prieres en des lieux de ſpectacles.

On battait alors la meſure comme aujourd'hui, & l'on commençait à mêler le ſon des inſtrumens avec les voix. On y employait des petites cloches ſur leſquelles on frappait, pour tâcher d'imiter le tétrachorde des Grecs ; c'eſt de-là que nous ſont venus les carrillons. Aelrede dit clairement que, pour avoir voulu renchérir ſur la muſique des Anciens, on en fit dégénérer la gravité en une molleſſe auparavant inconnue.

Dès ce tems-là les cathédrales avaient leurs Maîtres de Muſique ; & en 1134 il y avait à la cathédrale du Mans un *André* qualifié ainſi.

L'étude de la muſique comprenait alors celle du chant eccléſiaſtique, dont on prenait des leçons dans les cathédrales ou collégiales & dans les monaſteres. S. Bernard travailla beaucoup en ce genre, & le ſieur Hommey lui attribue même pluſieurs ouvrages qu'il intitule *la Muſique de S. Bernard*, mais qui ſont prouvés ne pas être de lui.

On accuſait dans ce tems-là les Cluniſtes d'uſer de certains jus, afin d'adoucir la voix, & la rendre plus aiguë & plus flexible ; ce qui prouve que l'art commençait à vouloir rafiner ; & c'eſt contre cet abus que S. Aelrede s'éleve avec force, & veut qu'on s'en tienne à ces regles de S. Bernard : « Il faut que le chant ne ſoit ni dur, ni efféminé, mais » grave, modeſte, doux & gracieux ſans légéreté, agréable à l'oreille,

» & tout ensemble propre à toucher le cœur, à le consoler & à le » calmer; que loin de faire perdre de vue le sens des paroles, il ne » serve qu'à en faire sentir l'énergie. La piété souffre un grand préjudice » de ces chants, qui enlevent à l'esprit l'utilité qu'il retirerait de l'atten- » tion au sens de ce que l'on chante, & où l'on est plus appliqué à » flatter l'oreille par la légéreté & la délicatesse des sons, qu'à se servir » des sons pour faire passer dans l'ame les choses mêmes ».

Affilard (l') a donné vers 1710 des *Principes très faciles, qui conduiront jusqu'au point de chanter toute sorte de musique à livre ouvert.*

On y voit à la tête de tous les airs des chiffres qui expriment le nombre des vibrations du pendule de M. Sauveur, pendant la durée de chaque mesure. C'est ce pendule qu'il appelle *Chronomètre*, & qu'il destinait à déterminer exactement les mouvemens en musique.

Alembert (Jean le Rond d'), né à Paris en 1717, l'un des plus célebres Géometres de l'Europe, de l'Académie Française, & de celle des Sciences, n'a pas dédaigné d'éclaircir les ouvrages quelquefois inintelligibles du grand Rameau sur la Théorie de la Musique.

Nous ne parlerons que des ouvrages qu'il a faits en ce genre, quoiqu'il mérite le même éloge dans presque tous les autres.

En 1752 il a publié des *Elémens de Musique théorique & pratique*, suivant les principes de Rameau. Nous ne pouvons mieux en faire l'éloge qu'en rapportant ici la lettre que lui écrivit ce grand homme pour l'en remercier.

Lettre à l'Auteur du Mercure (*a*).

« Permettez-moi, Monsieur, d'insérer dans votre Journal mes remer- » cimens à M. d'Alembert, pour la marque d'estime qu'il vient de me » donner, en publiant ses Elémens de Musique théorique & pratique » suivant mes principes. Quelque publicité que je donne aux témoignages » de ma vive reconnaissance, ils seront toujours moins éclatans que » l'honneur que je reçois.

(*a*) Mai 1752.

» Les progrès de mon art ont été pour moi le premier objet de mes » veilles ; la récompense la plus flatteuse que je me sois proposée, c'est » le suffrage & l'estime des Savans.

» Il s'est trouvé heureusement pour moi, dans les Académies les » plus célebres, de ces hommes éclairés & justes que leurs lumieres » mettent au-dessus de la prévention, & leur mérite au-dessus de l'en» vie. J'ai eu le bonheur d'obtenir leurs suffrages, & leurs suffrages ont » entraîné ceux de la multitude.

» Parmi ces Savans, que je fais gloire d'appeller mes juges & mes » maîtres, il en est un que la simplicité de ses mœurs, l'élévation de » ses sentimens, & l'étendue de ses connaissances me rendent singuliére» ment respectable. C'est de lui, Monsieur, que je reçois le témoignage » le plus glorieux auquel l'ambition d'un Auteur puisse jamais aspirer. » Quelques Ecrivains ont essayé de se faire connaître, tantôt en défi» gurant mes principes, tantôt en m'en disputant la découverte, tantôt » en imaginant des difficultés dont ils croyaient les obscurcir. Ils n'ont » rien fait ni pour leur réputation, ni contre la mienne ; ils n'ont rien » ajouté ni retranché à mes découvertes, & l'art n'a retiré aucun fruit » du mal qu'ils ont voulu me faire ; que c'est peu connaître l'intérêt de » sa propre gloire, que de prétendre l'établir sur les ruines de celle » d'autrui !

» L'homme illustre à qui s'adresse ma reconnaissance, a cherché dans » mes ouvrages, non des défauts à reprendre, mais des vérités à ana» lyser, à simplifier, à rendre plus familieres, plus lumineuses, & » par conséquent plus utiles au grand nombre, par cette espece de net» teté, d'ordre & de précision qui caractérise ses ouvrages. Il n'a pas » dédaigné de se mettre à la portée même des enfans, par la force de ce » génie qui plie, maîtrise & modifie à son gré toutes les matieres qu'il » traite. Enfin il m'a donné à moi-même la consolation de voir ajouter à » la solidité de mes principes une simplicité dont je les croyais suscep» tibles, mais que je ne leur aurais donnée qu'avec beaucoup plus de » peine, & peut-être moins heureusement que lui.

» C'est ainsi, Monsieur, que les Sciences & les Arts se prêtant des » lumieres mutuelles, hâteraient réciproquement leurs progrès, si tous » les Auteurs, préférant l'intérêt de la vérité à celui de l'amour-propre,

» les uns avaient la modeſtie d'accepter des ſecours, les autres la géné-
» roſité d'en offrir ».

J'ai, &c. RAMEAU.

Cette lettre, remarquable & touchante par ſa ſimplicité & ſa vérité, fait autant d'honneur à celui qui l'écrivit qu'à celui pour qui elle fut écrite.

Nous voudrions pouvoir à jamais cacher que le bon, l'honnête, l'excellent Rameau eut un moment d'aveuglement, en citant dix ans après M. d'Alembert au tribunal du public, pour l'accuſer d'avoir fait la critique de ſes ouvrages dans les articles *Fondamental* & *Gamme* de l'Encyclopédie. Quand cela eût été vrai, quel tort aurait eu M. d'Alembert? Rameau pouvait-il ſe flatter de n'avoir jamais eu que des idées inattaquables, lui qui ſouvent détruit dans un de ſes ouvrages ce qu'il a dit dans les précédens? & M. d'Alembert pouvait-il jamais autant nuire à Rameau par ſes critiques, qu'il l'avait ſervi en mettant ſes principes à la portée de tout le monde? Il faut pardonner ce moment d'humeur à un vieillard toujours rempli de ſes idées préſentes, & qui, peut-être, le lendemain ſe ſouvenait à peine de ce qu'il avait penſé la veille. Nous devons à la vérité de dire que M. d'Alembert reſpecta juſqu'aux torts de ce grand homme, & ce fut une nouvelle gloire dont il ſe couvrit.

Une obſervation eſſentielle à faire, c'eſt que M. d'Alembert, dans une lettre qu'il fit paraître en réponſe à celle de Rameau dans le Mercure de Mars 1762, aſſure poſitivement *que le corps ſonore ne nous donne & ne peut nous donner par lui-même aucune idée des proportions.* Ce grand Géometre par cette ſeule phraſe détruit le ſyſtême de M. Baliere de Rouen, adopté par M. *Jamard*, & renverſe leur échelle fondée ſur les tons du cor de chaſſe. Nous en parlerons à l'article *Baliere.*

On verra à l'article *Rouſſier* quelles ſont les véritables proportions ſur leſquelles la muſique eſt fondée, & à qui on en doit la découverte.

M. d'Alembert a donné en 1762 une nouvelle édition de ſes Elémens de Muſique, qui a été ſuivie de pluſieurs autres. Il ſerait digne de lui, & de ſon amour pour les arts, d'en donner une nouvelle édition plus complette encore, & augmentée des nouvelles découvertes que l'on a faites depuis, ou plutôt de donner une *Théorie entiere de la Muſique*, dans laquelle les développemens des principes de Rameau & ſa décou-

verte de la basse fondamentale ne seraient présentés qu'en ce qu'ils auraient de conforme à ce principe. Si cet ouvrage était jamais fait par lui, il faudrait brûler tous les autres.

Amiot (le Pere), ci-devant Jésuite, Missionnaire à Pékin depuis une trentaine d'années.

Il n'est pas de notre objet de parler ici des divers ouvrages de littérature de ce laborieux Missionnaire. Les différens morceaux dont il a enrichi les *Mémoires concernant les Chinois*, & sa traduction de l'*Eloge de la ville de Moukden*, imprimée en 1770, lui ont acquis à juste titre la réputation dont il jouit parmi les gens de goût & les savans. Mais les amateurs de la musique, considérée comme science, lui doivent une éternelle reconnaissance pour avoir fait connaître aux Européens l'état où était cette même science chez les Chinois depuis les premiers tems de leur Monarchie. Ses Supérieurs l'avaient sans doute destiné à remplir cet objet, puisqu'à une parfaite connaissance de diverses parties des Mathématiques, le P. Amiot joignait encore celle du système d'harmonie de Rameau, & quelques talens pour la pratique de la musique, tels que le clavecin & la flûte.

Comme la Musique est à la Chine la permiere de toutes les sciences, celle à laquelle se rapportent toutes les autres, le P. Amiot crut ne devoir négliger aucune des avances qu'il avait pour s'instruire à fond des principes sur lesquels est établie la musique des Chinois. Parmi les divers ouvrages que les Chinois possédent sur cette matiere, & dont le P. Amiot fit une étude particuliere, il s'attacha principalement à celui de *Ly-Koang-ty*, que les Chinois regardent comme le meilleur ouvrage qui ait paru chez eux sur la Musique; il se détermina même à le traduire avec le secours d'un habile Lettré & de quelques Musiciens Chinois. Deux ans d'un travail opiniâtre & assidu le mirent en état de terminer cette pénible entreprise (*a*). Sa traduction finie, il l'envoya en manuscrit,

(*a*) « Le P. Gaubil, dit le P. Amiot dans sa préface, m'a suggéré le premier de » faire connaître un art dont on n'avait jusqu'ici que des notions très imparfaites. Il » m'a soutenu dans mes dégoûts, il m'a encouragé à ne pas abandonner une entreprise, » qui pouvait avoir le plus heureux succès. Il m'a représenté que la Musique m'ayant » procuré l'avantage d'être Missionnaire dans cette capitale, dont l'entrée est rigoureu-

manuscrit, vers 1754, à M. de Bougainville, pour lors Secrétaire de l'Académie des Inscriptions.

Nous allons extraire quelques endroits de la Préface que le P. Amiot a joint à cette traduction, fruit des premiers travaux de ce savant Missionnaire sur la Musique des Chinois. Voici comment il commence cette Préface.

« Dans le dessein que j'ai formé de donner aux Amateurs de l'antiquité quelqu'idée de la plus ancienne musique, dont il nous reste des monumens, je n'ai pas cru devoir expliquer suivant mon propre sens, & conformément à nos principes musicaux, les textes sur l'ancienne Musique Chinoise, qu'on trouve épars çà & là dans les différens livres de cette célebre nation. La science des Lettrés ordinaires, tout le savoir même des plus habiles Docteurs ne suffit pas pour donner du jour à certains de ces textes, qui ne roulent d'ailleurs que sur des objets connus; comment suffirait-il pour débrouiller un système entier, enseveli depuis tant de siecles dans les ténebres de l'oubli?

» La Chine, ainsi que l'Europe, a eu ses Orphées & ses Amphions. Il n'est presqu'aucun ancien livre qui ne fasse l'éloge de la Musique, & qui ne lui attribue un pouvoir merveilleux sur les esprits & sur les cœurs... Mais, paroles vagues, éloges généraux, qui n'entrent dans aucun détail, qui ne donnent aucun précepte, & qui, loin de faire concevoir une idée claire & distincte de la science des sons, telle qu'on la cultivait dès la naissance du monde, si je puis m'exprimer ainsi, ne font au contraire qu'irriter le desir que l'on a, comme naturellement, de pénétrer dans les choses les plus cachées, les plus mystérieuses & les plus difficiles à savoir, *&c.*

» Pour ne pas m'exposer, ajoute ensuite le P. Amiot, à donner des explications conjecturales & arbitraires, qui seraient peut-être le sys-

---

» sement interdite à quiconque n'a pas un titre pour être au service de l'Empereur, je » ne devais rien oublier pour me mettre en état de connaître à fond, & la Musique » que les Chinois cultivaient anciennement, & celle qui est en usage sous la dynastie » présente. Je n'ai pas cru pouvoir mieux faire que de déférer au goût & aux lumieres » de cet ancien Missionnaire, qui a si bien mérité d'ailleurs de la république des » Lettres ».

» tême particulier des commentateurs de divers textes, & non le com-
» mentaire du ſyſtême muſical, je me ſuis appliqué en particulier à tra-
» duire ces anciens textes auſſi littéralement qu'il m'a été poſſible ; ce
» que je n'ai pas toujours compris, d'autres le comprendront peut-être,
» & trouveront par quelqu'heureuſe combinaiſon le vrai ſyſtême de
» l'ancienne Muſique Chinoiſe. Une telle découverte, ſi on avait le
» bonheur de la faire, contribuerait plus qu'on ne peut penſer d'abord
» à la propagation de la foi dans ces vaſtes contrées .... Quel degré
» d'eſtime n'acquerrait-on pas auprès des Chinois qui, parmi tous les
» Peuples qui compoſent l'eſpece humaine, croient n'en voir aucun qui
» ne ſoit fort au-deſſous d'eux, ſi l'on pouvait en ſavoir aſſez pour leur
» enſeigner leurs propres ſciences, & celle de leurs ſciences dont il
» leur reſte le moins de veſtiges, & dont ils ont la plus grande & la
» plus brillante idée ».

La découverte que réclamait ici le P. Amiot, il a eu le bonheur de la voir faire ; elle eſt conſignée dans le *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*, comme il le reconnaît lui-même dans le Diſcours préliminaire du nouvel ouvrage qu'il a entrepris ſur la Muſique des Chinois, d'après ce Mémoire, & dont nous avons donné un extrait au Chapitre XV de notre premier Livre. Voyez ce que nous avons rapporté de ce Diſcours préliminaire du P. Amiot, à l'article *Rouſſier*.

Outre ſa traduction de l'ouvrage de *Ly-Koang-ty*, notre ſavant & laborieux Miſſionnaire avait envoyé encore en Europe un petit Traité touchant la muſique & les inſtrumens des Chinois modernes. Nous avons déja fait connaître à la ſuite du Chapitre XV que nous avons cité, en quoi conſiſte la maniere de noter les ſons chez les Chinois ; nous donnons un extrait plus étendu de cet ouvrage du P. Amiot, au Chapitre XVII du Livre ſecond.

Nous ne ſaurions trop remercier ce reſpectable Miſſionnaire des peines qu'il s'eſt données, pour nous faire connaître la Muſique des Chinois, dont, ſans lui, nous n'aurions que l'idée la plus fauſſe. Si notre ouvrage a le bonheur de parvenir juſqu'à lui, nous oſons le remercier au nom de tous les véritables Amateurs des ſciences & des arts, & le conjurer de nous faire paſſer, ſur la muſique, le plus de mémoires qu'il lui ſera poſſible, & d'y joindre des exemples notés ſelon notre maniere, des

différens caracteres de la Musique Chinoise. Peut-être ne nous saura-t-il pas bon gré d'avoir si mal rendu ses pensées, ainsi que les résultats de ses recherches. Si nous avions su que le savant Abbé Roussier avait été chargé de l'édition du Mémoire du P. Amiot, nous nous serions abstenu d'en parler; mais ne l'ayant su qu'après l'impression de nos extraits, il n'était plus tems de garder le silence. La seule excuse que nous puissions apporter, était notre crainte que les excellentes choses, consignées dans cet ouvrage du P. Amiot, ne demeurassent éternellement ensevelies & ignorées sur quelque tablette de l'immense Bibliothéque du Roi, & n'éprouvassent le même sort que ses premiers manuscrits envoyés en France en 1754.

Aneau (Barthélemy), Auteur d'un Livre sur la Musique, contenant des noëls, un chant royal pour chanter à l'acclamation des Princes, la quatrieme églogue de Virgile, *Pollio*; c'est celle où l'on prétend trouver une Prophétie sur la Naissance de Jesus-Christ. Il a été imprimé à Lyon en 1539 & en 1559.

Arnaud (M. l'Abbé), de l'Académie Française, & de celle des Belles-Lettres, né à Carpentras dans le Comtat, est un des hommes de notre siecle qui a le plus d'esprit, & qui s'énonce avec le plus d'éloquence. Nous ne pouvons mieux faire son éloge qu'en rapportant ici une lettre qu'il adressa en 1754 à M. le Comte de Caylus. On y verra de quelle maniere il avait envisagé l'ouvrage à faire sur la musique, & quelle obligation nous lui aurions eue, s'il eût rempli ses promesses. Nous ne craindrons point de dire que cette lettre est un chef-d'œuvre, & que, si l'ouvrage qu'elle annonce eût été exécuté, nous n'aurions pas hasardé le nôtre.

Nous avons cru que le public nous saurait gré de faire réimprimer cette savante lettre, dont on ne trouve que fort peu d'exemplaires, & qui mérite d'être connue, au moins de tous ceux qui ont le goût de la Musique.

M. l'Abbé Arnaud a aussi donné à l'Académie des Inscriptions une Dissertation curieuse *sur les accens de la Langue Grecque*. On la trouvera Tome XXXII, page 432, in-4°; ou Tome LVIII, page 310, in-12. Il y observe ingénieusement que nous jouirions aujourd'hui d'une infinité de connaissances utiles, si, pour donner plus de douceur & de résonnance aux mots qu'ils avaient empruntés de leurs voisins, les Grecs

trop ſenſibles à l'harmonie (de la poéſie) ne les avaient altérés au point d'en rendre l'origine & la premiere ſignification abſolument impénétrables. M. l'Abbé Arnaud prouve quelle était l'extrême ſenſibilité des Grecs, même pour la ſimple prononciation, par cette hiſtoire que rapporte Suidas :

« Sous les ſucceſſeurs d'Alexandre, les Athéniens ſe trouvant dans un » extrême beſoin d'argent, un étranger opulent s'offrit à leur prêter une » ſomme conſidérable ; mais ayant omis une ſeule lettre dans un des » mots dont il ſe ſervit pour énoncer ſa propoſition, il ne fit qu'exciter » la riſée, & même l'indignation de l'aſſemblée, & ſes offres ne furent » acceptées que lorſqu'il ſe fut énoncé plus correctement ».

Ce ſavant Académicien nous aſſure, d'après Denys d'Halicarnaſſe, que la quinte eſt la meſure ordinaire du chant du diſcours, c'eſt-à-dire, que les tons qui accompagnent le langage, ſont tous compris dans l'eſpace d'une quinte, & que les accens s'étendent à tous les degrés qui forment cet intervalle.

« L'art de la prononciation, dit Ariſtote, conſiſte à régler ſa voix » ſur les différens ſentimens qu'on éprouve & qu'on ſe propoſe d'inſ- » pirer. Il faut ſavoir dans quelles occaſions on doit la forcer, l'affai- » blir, la tempérer ; comment on doit employer les tons aigus, graves » & moyens, & de quels rythmes on doit ſe ſervir ».

Nous avons vu avec le plus grand plaiſir, dans cette diſſertation, que M. l'Abbé Arnaud eſt auſſi perſuadé que nous le ſommes, que les Grecs n'ont point connu le *contre-point*. Il avoue cependant, page 327, in-12, qu'il a cru le contraire pendant quelque tems, mais que c'eſt bien moins la difficulté de concilier cette muſique avec la diſpoſition & la meſure des intervalles harmoniques, qui lui a fait abandonner cette façon de penſer, que les réflexions qu'il a faites ſur la maniere dont les Grecs enviſagerent les arts imitateurs : maniere qui ne leur permettait d'adopter que la mélodie, & qui leur aurait fait rejetter l'harmonie, s'ils l'euſſent connue, parceque c'eût été anéantir le ſeul effet qu'ils cherchaient à produire, l'imitation. Dans les ſiecles les plus reculés, la muſique n'avait été que l'art d'employer les accens. Auſſi les inſtrumens furent-ils d'abord ſimples & très bornés. Amphion, en augmentant le nombre des cordes de la lyre, ne changea rien aux accens ; & ſes

ſucceſſeurs inventerent de nouveaux rythmes ſans que les accens en ſouffriſſent.

Mais ce fut lorſque les Amphictyons établirent le combat des *Cytharédes*, c'eſt-à-dire, des Poëtes qui chantaient en s'accompagnant avec la cithare, celui des *Cithariſtes* & des *Flûteurs*, ou celui de ceux qui jouaient de la flûte ou de la cithare ſans chanter, que la grave majeſté de l'ancienne muſique ſe détruiſit peu-à-peu par l'introduction des mouvemens compoſés, des formes plus variées, de nouveaux intervalles, & des modulations juſqu'alors inuſitées.

Ariſtote *condamne le Muſicien qui, loin de conſulter le véritable objet de ſon talent, ne cherche qu'à flatter le goût impétueux & corrompu de la multitude qui l'écoute.* Il faut avouer qu'Ariſtote n'était pas connaiſſeur; car c'eſt à peu-près comme ſi l'on *blamait* M. Gluck de préférer à notre ancien chant la muſique qui caractériſe ce célebre Auteur, & *qui flatte depuis pluſieurs années le goût impétueux de la multitude qui l'écoute.*

M. l'Abbé Arnaud nous apprend que « ce fut dès-lors que la muſique » devint un art à part; qu'elle eut ſes figures, ſes couleurs, ſes mouvemens, en un mot, ſon expreſſion & ſon langage propres. Les chœurs, » qui juſqu'alors avaient réglé le chant des Cithariſtes & des Flûteurs, » y devinrent ſubordonnés ». Rien de tout cela n'exiſtait donc avant cette époque; & les *Timothée*, les *Tyrtée*, &c. ayant exiſté bien long-tems auparavant, la muſique de leur tems n'était donc pas un art à part, puiſque, comme nous venons de le dire, elle *n'était que l'art d'employer les accens.* Ce n'eſt donc pas l'harmonie qui a produit ces fameux effets tant vantés. S'ils ont eu lieu, ce n'a été que par les accens, & les accens n'étaient pas de la muſique.

La véritable (*a*) muſique ſoumit alors ce qu'on avait appellé improprement *Muſique*; car on voit dans Denys d'Halicarnaſſe « que les paroles » doivent être ſubordonnées au chant, & non le chant aux paroles (*Traité*

(*a*) C'eſt-à-dire, la véritable de ce tems-là, comparée à celle des premiers Grecs; car nous ſommes perſuadés que le contrepoint n'a commencé que long-tems après Gui d'Arezzo.

de l'arrangement des mots) ; & pour prouver ce qu'il avance, il cite quelques vers d'Euripide où la musique n'a aucun égard aux accens. Il fait bien plus ; car il prouve que la musique, après avoir soumis les accens avait subjugué le rhythme.

« Dans ce que je viens de citer, dit-il, les tems sont inviolablement » observés ; chaque mot y conserve la longueur & la briéveté naturelle » des syllabes. La musique seule a le droit d'en altérer la valeur, parce- » qu'elle mesure les syllabes sur les tems, & non les tems sur les syl- » labes ». Il faut avouer que nos Musiciens modernes suivent avec une grande docilité les leçons de Denys d'Halicarnasse.

Par tout ce que nous venons de citer de l'excellente Dissertation de M. l'Abbé Arnaud, on peut voir aisément que la grande dispute sur les fameux effets de la musique des Grecs, n'est qu'une dispute de mots. Nous conviendrons que ces effets ont pu exister, si on veut les attribuer à l'éloquence & à la poésie soutenues de la musique de ce tems, qui n'était que l'art des accens ; mais nous nierons toujours que l'art des sons, qui ne consistait alors qu'à pincer quelques cordes, ou à souffler dans un roseau ou dans une jambe de grue, pût produire de pareils effets. Nous rejettons ces fables avec celles d'Orphée & d'Amphion, qui apprivoisaient les animaux, & faisaient marcher les pierres. Convenons donc de bonne foi que les Anciens n'avaient point de musique, mais une belle déclamation ; & qu'au contraire nous n'avons qu'une mauvaise déclamation, puisqu'elle est dénuée de presque tous ces accens qui plaisaient tant aux Grecs ; mais qu'en revanche nous possédons une belle musique, qui le deviendra bien plus encore, si elle fait dans la suite autant de progrès que nous lui en avons vu faire depuis vingt ans.

Il faut lire dans le Mercure de Juin de cette année, page 174, une Lettre de M. l'Abbé Arnaud sur le succès d'Iphigénie en Tauride. Cet habile Ecrivain peut, quand il le veut, ne pas se nommer ; mais il lui est impossible d'empêcher qu'on ne le reconnaisse à son style brûlant & impétueux, & aux élans de son imagination. Il détaille avec son éloquence ordinaire tout ce qu'expriment les principaux morceaux de cet opéra. On ne peut pas reprocher à cette traduction d'affaiblir l'original. Les Auteurs n'auraient pas si souvent le droit de se plaindre de leurs traducteurs, s'ils en trouvaient de pareils.

Lettre ſur la Muſique, à M. le Comte DE CAYLUS, *imprimée en 1754.*

Monsieur, l'ouvrage que j'entreprends, a pour objet la Muſique : cet art délicieux que les Sages de l'antiquité regardaiant comme le plus grand préſent que les Dieux euſſent fait aux miſérables humains, fut toujours la paſſion des belles ames, & en même tems l'objet des méditations & des recherches des plus grands Philoſophes. J'oſe même avancer que de tous les ſujets, c'eſt peut-être celui ſur lequel on s'eſt le plus excercé. Mais d'un côté, la plupart des Artiſtes ne l'ont regardé que comme une affaire d'inſtinct & d'habitude, & ne ſe ſont point élevés au-deſſus de ſa partie grammaticale, dont ils n'ont fait que nous tracer les élémens; & de l'autre, les Philoſophes ne ſe ſont occupés que de ſes rapports, de ſes combinaiſons, de ſes myſteres; en un mot, de ſa partie ſcientifique. Pour moi, ſans m'enfoncer dans une théorie, dont après tout, je ne crois pas qu'il ſoit poſſible de pénétrer tous les ſecrets, j'ai cru qu'on pouvait enviſager la Muſique dans un point de vue encore plus avantageux. On s'eſt borné à nous apprendre à groupper des ſons, à ordonner des accords, à connaître les mouvemens & les meſures, ſans nous en faire obſerver les différentes énergies, ſans nous indiquer les formes particulieres auxquelles la Muſique doit ſes images, ſa paſſion & ſa poéſie, ſans nous éclairer enfin ſur l'uſage que nous devions faire de ces formes pour tirer plus ſûrement à l'effet. Nous avons ſur l'architecture, ſur la peinture, ſur la poéſie & ſur l'éloquence des Traités analytiques nourris de préceptes & d'exemples, & la Muſique, celui de tous les beaux arts qui eſt le plus ſenti, & qui en effet agit le plus impérieuſement ſur nos ames, eſt le ſeul à qui perſonne n'a rendu encore cette eſpece d'hommage. Comme ces objets d'imitation ſont en général infiniment plus multipliés, beaucoup moins conſtans & moins ſenſibles que ceux des autres arts, & que la Muſique a de plus le privilege de plaire; lors même qu'elle ne remplit pas ſon objet, il faut convenir que l'analyſe en devient extrêmement délicate : d'ailleurs l'abus étonnant qu'en font la plupart des Artiſtes, qui ne s'en ſervent le plus ſouvent que pour orner les caprices de leur imagination, en a tellement brouillé les

traits & confondu les caractères, qu'on n'a peut-être pas cru qu'il fût possible de parvenir à les démêler. C'est ce que je tâche de faire : j'offre aux Musiciens une rhétorique de Musique ; voilà mon principal objet : je dis mon principal objet, parceque je traiterai au long de la Musique des Anciens, & de tout ce qui y a rapport. J'avoue même que c'est à l'étude que j'en ai faite, ainsi que de leur poésie, que je dois l'idée de mon ouvrage & les meilleurs moyens de l'exécuter. Lorsqu'il s'agit des beaux arts, consulta-t-on jamais les Anciens sans succès ? il est vrai que c'est moins par la voix pénible de la discussion que par celle du goût & du sentiment, qu'on parvient à les deviner ; il semble que ces grands hommes ne veulent être connus que comme ils ont connu eux-mêmes la belle nature. Je n'envisage donc la Musique que comme un art imitatif, je cherche & j'indique les moyens dont elle se sert pour faire son imitation. Afin de procéder le plus méthodiquement qu'il me sera possible dans la lettre que j'ai l'honneur de vous écrire, je décomposerai la Musique, & j'en examinerai séparément les parties principales, qui sont le rhythme, la mélodie & l'harmonie. Ce n'est pas que j'adopte cette division pour le corps de mon ouvrage ; non, Monsieur, il n'est point de nature à pouvoir en soumettre toutes les parties à des chefs généraux. J'ai même cru, après bien des réflexions, que je ne pouvais guères le traiter avec succès, qu'en le coupant par des chapitres, à l'exemple des Institutions oratoires de Quintilien.

Les Anciens regardaient le *rhythme* comme la principale partie de la Musique. Ce n'est pas ici le lieu, Monsieur, de vous offrir les différentes significations que les Auteurs, tant de l'antiquité que du moyen âge, ont attachées à ce terme : dès que nous savons, à ne pouvoir en douter, que la Musique des Anciens était rigoureusement asservie à la quantité, il n'y a qu'à réfléchir sur le méchanisme de leur poésie, pour déterminer & fixer l'importante & vraie énergie de ce mot. C'est à quoi j'ai donné toute mon attention. Tout le monde sait que c'est dans la combinaison des syllabes brèves & longues que consiste l'artifice le plus heureux & le plus exquis de la vérsification grecque & latine ; on sait encore que les mots propres à entrer dans la mesure affectée à chaque espece de vers, furent appellés *pieds & nombres*, selon qu'ils étaient composés, de plus ou de moins de syllabes. Les Grammairiens, les Rhéteurs, les Philosophes

Philosophes mêmes & les Poëtes ont observé les diverses propriétés de ces pieds & de ces nombres; & quoiqu'une prononciation exacte suffise pour nous faire sentir toute la vérité des caracteres qu'ils leur ont affectés, j'ai cru que j'en donnerais une idée encore plus vive & plus précise, en les transportant à la Musique, de façon que la valeur de chaque note répondît exactement à celle de chaque syllabe : j'ai vu sortir de cette opération toute simple, l'effet du monde le plus sensible & le plus frappant. Le *trochée*, disent les anciens Grammairiens, est un pied sautillant, léger, sans force & sans noblesse; aussi nous lisons dans Aristote (*a*) que, lorsque réduite à un chœur de Paysans, la Tragédie n'était encore pleine que de chants & de danses rustiques, elle employait le vers tétramétre, qui n'est composé que de *trochées*; or une suite de trochées m'a rendu le mouvement de toutes nos gavottes, de la plupart de nos contre-danses & de nos vaudevilles. La grandeur & la dignité du *spondée*, que Platon consacre aux chants religieux, m'a rappellé le prélude & l'accompagnement des basses du *Juravit Dominus*, de Lalande, & le début de son *Exurgat Deus*, morceaux dont les desseins les plus recherchés ne sauraient égaler la sublime & majestueuse simplicité. Valere-Maxime (*b*) nous apprend que c'est en frappant l'*anapeste* que les instrumens de guerre disposaient les Lacédémoniens au combat : c'est par la véhémence & l'impétuosité de ce pied que Tyrtée ranima leur valeur, que des pertes réitérées avaient entiérement éteinte. Nos Artistes l'emploient encore tous les jours dans les chants belliqueux, & M. Rameau (*c*), sans avoir jamais fait attention au passage de Valere-Maxime, comme il me l'a avoué lui-même, fait frapper continuement l'anapeste, par la symphonie qui annonce le chant sublime & vigoureux de Tyrtée. L'*ïambe* est vif, pressant & plein de feu; c'est en effet le pied qui prédomine dans les sujets ardens & passionnés.

(*a*) Aristot. Poët. C. 4, 7.

(*b*) Valer. Max. L. 2, c. 6. Je sais qu'Aulugelle rapporte, d'après Thucydide, que la Musique militaire des Spartiates était majestueuse, tranquille, moins faite pour exciter le courage, que pour tempérer l'ardeur & régler la marche des soldats; mais cela ne sert qu'à prouver l'effet que dûrent faire sur eux les sons impétueux & redoublés du pied dont se servit Tyrtée pour ranimer leur courage.

(*c*) Voyez les Talens lyriques.

Il en est ainsi de toutes les suites des pieds que j'ai notés; j'ai vu partout, avec les Artistes & les Amateurs éclairés, à qui j'en ai donné des exemples, l'accord des observations des Anciens avec la nature, & de mes exemples avec leurs observations.

Je dois vous observer, Monsieur, que la loi qui asservissait les Musiciens à la *quantité*, ne les enchaînait pas tellement qu'ils ne pussent jamais s'en écarter. Quintilien remarque que le rapport (*a*) de la breve à la longue est double; qu'il arrive qu'une longue répond tantôt à deux breves & plus, & quelquefois à une breve & demie seulement. Il ajoute tout de suite qu'il est des monosyllabes bien plus lents & plus tardifs les uns que les autres; il en donne pour exemple ces mots, *stant tristes*, où, comme l'on voit, le monosyllabe *stant* exige une prononciation bien plus lente & plus durable que dans ceux-ci, *stant acies*. On lit encore dans le même Auteur (IX, 4.) qu'il y a des syllabes longues, plus longues, & des breves plus breves les unes que les autres; *pallentes*, par exemple, & *divini* sont également composés de trois longues : qui ne sent cependant que le premier mot marche beaucoup plus lentement que le second? C'est dans cette marche plus ou moins lente, plus ou moins rapide des mêmes pieds, que j'ai surpris la principale cause de l'extrême variété & de la fréquente irrégularité du rythme de la Musique ancienne. Je ne pouvais faire connaître à nos Musiciens toutes les ressources que le rythme fournit pour l'imitation, ni rapprocher avec succès les mouvemens que les Anciens employaient de ceux dont nous nous servons aujourd'hui sans développer cette partie de leur Musique; & je m'y suis d'autant plus attaché, que nous n'avons encore rien de satisfaisant à cet égard, & que M. Burette, malgré sa sagacité & toute l'étendue de son érudition, est tombé lui-même dans les méprises les plus considérables. Je n'oublirai pas de faire observer que toutes les sortes de mesures ont leur énergie à part, & qu'on ne peut les réduire, c'est-à-dire les composer ou les simplifier, sans altérer l'expression : voilà des choses dont je tâcherai de pénétrer les raisons, mais dont je m'appliquerai encore plus à donner des exemples : on doit mettre la plupart de ces sensations au nombre de ces perceptions sourdes que nous éprouvons sans les connaître & sans pouvoir les appré-

(*a*) *Tract. de Comp.*

cier (*a*). La Musique, dit M. Leibnitz, n'est, à bien des égards, qu'un calcul obscur & secret que l'ame fait sans s'en appercevoir.

Il résulte de ce que je viens d'avoir l'honneur de vous dire, Monsieur, que les Anciens ne chargerent jamais de plusieurs sons la même syllabe (*b*), & que les *prolations* n'eurent point lieu chez eux. Nous, au contraire, nous profitons tellement de la liberté que nous laisse la prosodie (*c*), trop ignorée de nos langues, qu'à force de briser & de hacher nos sons (*d*),

---

(*a*) *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi.* Leibnit. *In Epist. CLIV.*

(*b*) Cette loi fut constamment observée tant que les Poëtes firent eux-mêmes la musique de leurs vers; mais lorsque la Poésie & la Musique se séparerent, les Musiciens n'ayant plus le même intérêt à l'expression, n'eurent plus le même respect pour la quantité; ils oserent diminuer, morceler & multiplier le son d'une même syllabe. Les Philosophes s'éleverent avec force contre ces libertés, & leurs plaintes redoublerent à proportion de l'abus qu'on en faisait; mais, malgré leur zele & leur éloquence, les plaisirs de la raison furent sacrifiés à ceux de l'oreille, & dès-lors ils se plaignirent que la Musique ancienne n'était plus. Car ce que Plutarque, Maxime de Tyr, Dion d'Alexandrie, &c. entendent par Musique ancienne, n'était autre chose que cette fidélité scrupuleuse à la valeur des syllabes.

(*c*) Nous distinguons deux sortes de prosodies : la prosodie d'accent & la prosodie de quantité. Il n'est point de langue qui n'ait une prosodie d'accent plus ou moins sensible; & il est si vrai que nous avons une prosodie de quantité, que nos vers, quoiqu'isomètres & isochrones, c'est-à-dire d'une même mesure & d'une même durée, ont cependant un rythme différent, différentes manieres d'être scandés; de-là vient que dans nos chansons, l'air, qui n'est fait que sur le premier couplet, ne s'applique presque jamais aux suivans, sans en violenter & corrompre le rythme : ainsi, un Musicien qui aura ces vers d'une même maniere à traiter :

Jĕ vēux brĭsēr mēs fērs.
Jĕ vēux rōmprē mēs fērs.

Donnera la valeur de trois ïambes au premier vers, tandis qu'il débutera par deux breves dans le second, pour appuyer sur la syllabe très longue *rom*pre. D'où l'on peut voir que notre prosodie, pour être moins arrêtée que celle des Grecs & des Latins, n'en existe pas moins; & que dans notre langue, comme je l'exposerai plus au long, c'est toujours la syllabe la plus sonore qui varie les combinaisons du vers & qui en décide la cadence.

(*d*) S'il fallait en croire le savant Bochart, cette maniere de chant serait un goût de Nation & de Pays, & elle nous viendrait des Poëtes-Musiciens de la Nation Gauloise

nous affaibliſſons de jour en jour la partie ſans contredit la plus nerveuſe de l'expreſſion muſicale. Je fais donc ſentir à nos Muſiciens combien il leur importerait de connaître le méchaniſme de leur langue, & ſur-tout de réfléchir ſur l'énergie des *pieds* dont chaque mot eſt compoſé. Je leur expoſe les avantages conſidérables qui réſulteraient de cette étude. C'eſt au moyen du choix & du mêlange judicieux de ces pieds & de ces nombres, qu'ils décideraient l'expreſſion preſque toute vague & ſouvent défectueuſe de leur ſymphonie. Je tâcherai d'exciter leur émulation, en leur montrant le degré de perfection où ils pourraient élever notre langue. Celle des Grecs qui, par ſa beauté, mérita d'être regardée comme l'ouvrage des Dieux, ne fut cependant que l'ouvrage des Muſiciens. Du reſte je n'ai garde de vouloir exclure toutes les prolations, elles deviennent quelquefois des ſentimens ou des images, & ſans doute elles ſont alors d'une grande beauté. J'aurai même ſoin de remarquer les endroits où elles ſuppléent d'une façon avantageuſe & même ſupérieure, une des plus grandes richeſſes de la langue grecque, je veux dire l'*onomatopœe* dont Quintilien ſe plaint que la latine n'eſt pas aſſez ſuſceptible, & dont la nôtre ne nous fournit que très peu d'exemples : je termine en paſſant la longue conteſtation qui a long-tems regné, & qui exiſte encore parmi quelques ſavans, touchant la nature des accens : Iſaac Voſſius & le Pere Montfaucon ont cru qu'on ne pouvait y avoir égard dans la prononciation ſans ruiner toute l'harmonie du vers. Ces Savans hommes ſe ſont trompés, pour n'avoir pas aſſez réfléchi ſur la vraie propriété des accens. Ces ſignes, dont l'inſtitution eſt bien poſtérieure au bel âge de la langue grecque, ne furent imaginés que pour fixer les *ſons* de ce langage vraiment muſical, que les étrangers s'empreſſaient d'apprendre, & dont ils regardaient l'intelligence comme le premier pas vers la ſcience & l'urbanité, & non pas pour altérer la quantité des ſyllabes auxquelles ils étaient affectés. On peut prononcer, & on

---

leſquels, ſelon lui, furent appellés *Bardes*, d'un mot hébreu qui ſignifie *chanter à ſons briſés & déchiquetés.* Le diminutif dont ſe ſert Ammien-Marcellin, L. 15, en parlant du chant des Bardes, pourrait fortifier cette conjecture, *Bardi fortia virorum illuſtrium facta heroïcis compoſita verſibus cum dulcibus lyræ modulis cantitarunt.* Mais on ſait que cet hiſtorien aime les diminutifs, & qu'il les prodigue ſans intention.

prononce en effet tous les jours une ſyllabe plus haut ou plus bas ſans toucher à ſa quantité; & je ne conçois pas comment la plupart des érudits s'obſtinent à alonger dans la prononciation une ſyllabe bréve de ſa nature, parcequ'elle ſera marquée d'un accent aigu; c'eſt détruire, contre le ſentiment & la raiſon toute à la fois, le charme principal & l'artifice le plus heureux de la verſification grecque. Quelque ridicule (*a*) que le célebre Eraſme ait jetté ſur les Savans de ſon ſiecle, qui, confondant ainſi les *ſons* avec le *tems*, ſoutenaient cette prononciation vicieuſe, ils n'ont pas laiſſé d'avoir encore des ſucceſſeurs que j'attaque, & contre qui, j'oſe le dire, la connaiſſance de la Muſique me fournit des raiſons invincibles & ſans replique. De plus, les réflexions que j'ai faites ſur le rythme, m'ont mis en état d'en haſarder quelques-unes ſur le méchaniſme des langues, ſur leur génie & ſur leur caractere. Quelques Philoſophes ont beau ſoutenir qu'abſolument parlant les langues n'ont rien au-deſſus les unes des autres, & que leurs qualités purement arbitraires & dépendantes des mœurs, des uſages & du caractere des peuples, n'ont réellement rien qui les diſtingue d'une façon ſupérieure ou déſavantageuſe, je ſoutiens que, quoique les langues ſoient des inſtrumens arbitraires & factices de nos idées, ces inſtrumens peuvent être & ſont en effet plus doux, plus rudes, plus lents, plus rapides, plus faibles, plus nerveux les uns que les autres; indépendamment de tout préjugé, le ſon d'une flûte eſt plus doux que celui d'un tambour..... Mais je ne m'apperçois pas que j'eſſaie des développemens, & que ce n'eſt qu'un *proſpectus* que vous me demandez. Avant d'entrer dans la mélodie, permettez, Monſieur, que je diſe un mot ſur les modes de la Muſique ancienne, qui n'étaient autre choſe que nos modulations. En vérité nous juſtifions de jour en jour les alarmes des ſages qui crient à la décadence du goût; l'idée des caracteres & des propriétés s'affaiblit ſenſiblement, il ne tient pas même à ceux dont la place & la réputation influent le plus ſur la deſtinée des Arts & des Lettres, que ces Lettres & ces Arts ne retombent dans le chaos d'où la ſageſſe & les réflexions de nos aïeux les avaient tirés. On

(*a*) *Nos ſumus uſque adeò ἄμουσοι, ut omnes acutas ſyllabas ſonemus productiore morâ, graves omnes corripiamus. Vel ab aſinis licebat hoc diſcrimen diſcere qui, rudentes, corripiunt acutam vocem, imam producunt.* Eraſm. Dial. de rect. pron.

a déja oublié que la Tragédie a son plaisir qui lui est (*a*) propre, & que (*b*) le ridicule est le fondement & l'ame de la Comédie. Nous croyons étendre & multiplier nos plaisirs, lorsque nous en troublons les sources, & que nous en confondons la nature : ce qui rit à l'imagination, ce qui amuse l'esprit, ce qui l'étonne, tout ce qui porte l'empreinte de la nouveauté & de la singularité, est goûté avec transport; je dirais même avec fureur, mais suffit-il qu'une chose plaise pour devoir être adoptée & maintenue; ne faut-il pas encore que le plaisir qu'elle nous fait soit d'accord avec la raison? Eh! autrement, qu'opposerons-nous à ceux qui préféreront l'architecture des Goths & des Barbares, à l'architecture des Grecs & des Romains, le poëme de Lucain à celui de Virgile, les tragédies de Séneque à celles de Sophocle? Les Anciens connurent bien mieux le prix de la beauté : vous savez, Monsieur, jusqu'à quel point ils la respecterent; du moment qu'ils l'eurent apperçue, ils se firent une religion, je ne dis pas de la corrompre, mais même de la déplacer ainsi dans les temples qu'ils élevaient aux Dieux, non-seulement ils déployaient les plus belles proportions, mais ils affectaient à chaque divinité l'ordre qui convenait à son caractere; le dorique plein de force & de majesté, fut consacré à Jupiter le souverain maître des Dieux & des Hommes, & le Corinthien qui respire l'élégance & la délicatesse, fut destiné à Vénus, la mere des Amours & des Grâces : ces attentions qu'ils porterent universellement sur tous les arts, ils les pousserent jusqu'au scrupule dans la Musique. Chaque sujet avait son mode, dont il n'était pas permis de s'éloigner. Aristote, après avoir reconnu différens genres de Musique, ajoute que chacun de ces genres avait un mode & une harmonie qui lui était propre, de sorte que le caractere de l'un ne pouvait convenir à l'autre (*c*). Platon compare une vie passée dans le désordre, à une mélodie où entreraient pêle-mêle toutes les sortes de mode & de rythme (*d*). Ceci me rappelle un trait singulier

---

(*a*) Arist. Poët. chap. XIV. 2.

(*b*) *Ridiculum Comediæ fundamentum & anima.* Demet. Phaler. *Turpe comicum in tragedia, & turpe tragicum in comedia.* Tull. de opt. gener. orator.

(*c*) Voyez les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, tome XI, pag. 95, édit. *in*-12.

(*d*) *L.* 31, *D.* 3, *de rep.*

que vous me permettrez de vous communiquer. L'an 1571, quelques Muſiciens obtinrent du Roi la permiſſion de former une Académie de Muſique à Paris. Cette Muſique était compoſée de toutes ſortes de voix & d'inſtrumens; mais quelqu'agréable qu'elle fût, comme elle n'était ni diatonique ni chromatique ni enharmonique, mais que c'était plutôt un mêlange confus de ces trois genres (*a*), & que d'ailleurs elle oſait parcourir pluſieurs modes dans un même ſujet, le Préſident Dudrac & quelques autres membres du Parlement, députés pour examiner cette nouveauté, la condamnerent & la proſcrirent (*b*). Oſerais-je haſarder une réflexion ſur une conduite ſi ſinguliere? Ces Magiſtrats craignirent ſans doute, pour les mœurs des Français, les ſuites dont Platon menaçait celles des Grecs, ſi jamais ils laiſſaient le déſordre, la confuſion, le ſeul changement même, s'introduire dans leur Muſique. La lecture de Platon faiſait l'occupation & les délices des ſavans hommes de ce ſiecle, & les alarmes du Philoſophe durent faire d'autant plus d'impreſſion ſur l'eſprit des Magiſtrats Français, qu'ils auraient pu remarquer dans Plutarque, Dion & Maxime de Tyr (*c*), que la décadence de la Muſique des Grecs entraîna celle de leurs mœurs. Mais je reviens à mon ſujet : la Muſique des Grecs fut d'abord d'une ſi grande ſimplicité, que chaque inſtrument n'avait qu'un mode (*d*); ce qui nous donne une raiſon de la quantité prodigieuſe de leurs inſtrumens, & nous découvre en même tems comment ils parvinrent à ſe faire des propriétés des modes une idée ſi diſtincte &

(*a*) C'eſt-à-dire préciſément la même que celle d'aujourd'hui.

(*b*) *Genebrard. Chronol. lib.* 4, page 352.

(*c*) *Muſica... in theatris & ſcenis corrumpendæ reipublicæ initium facit.* Maxim. Tyr. Serm. 21. Cela n'a rien de ſurprenant pour ceux qui connaiſſent les mœurs des Grecs, leur fureur pour les ſpectacles, & leur extrême ſenſibilité : *Si dulcem ſonum qui in theatris efficitur audiverimus*, dit Ammonius dans Porphyre, *ita complebit aures noſtras ut ſoluto animo deficiamus.*

(*d*) Selon Hygin, Apollon ne l'emporta ſur Marſyas, que parceque celui-ci, qui ſe ſervait d'une flûte, uniquement propre au mode phrygien, ne put jamais ſortir de ce mode; au lieu qu'Apollon, ſur ſa lyre, parcourut pluſieurs modulations différentes. Pronome de Thebes, ſelon Pauſanias, inventa le premier les flûtes propres à pluſieurs modulations. Pollux en donne l'invention à Théodore, & Théophraſte, à Antigenidas, tous deux de Thebes.

ſi sûre, que jamais ils ne les confondirent (*a*). Je ſais qu'à la rigueur il n'y a que deux modes, le majeur & le mineur. Nous ne laiſſons cependant pas d'éprouver tous les jours qu'un morceau de caractere & du grand genre eſt preſqu'autant dégradé par la tranſpoſition, que l'eſt par une traduction un ouvrage de goût & de ſentiment. On ne ſaurait en douter, chaque mode ou modulation a ſon énergie & ſa propriété; cela eſt ſi vrai, qu'il n'y a pas même de *ſon* qui n'ait la ſienne; & je demanderai aux Muſiciens qui refuſeraient d'en convenir, d'où vient qu'ils emploient tous, par la force d'un ſentiment intérieur, le *re* majeur dans les chants éclatans & belliqueux, l'*ut* mineur dans les ſujets touchans & lamentables, & le *fa* mineur dans les tableaux ſombres & lugubres. Or c'eſt à ne point confondre les propriétés des modes qu'ils emploient, à chercher celles des modes qu'ils négligent & à les employer à propos, que j'exhorte nos Compoſiteurs; & pour cela, il n'y aurait qu'à preſcrire un ton & le fixer pour tous les concerts de l'Europe. Ce moyen ne ſaurait être plus ſimple ni en même tems plus avantageux (*b*); par-là nous jouirions de tout l'eſprit & de toute la vérité des morceaux que nous aurions à rendre, nos organes en acquéreraient une juſteſſe plus décidée & plus conſtante, notre ſagacité à diſtinguer & à ſéparer l'eſprit de chaque mode, deviendrait plus sûre & plus éclairée; nous pourrions même dès-lors rapporter avec plus de ſuccès nos tons à ceux des Anciens; car je ne ſaurais croire avec M. Wallis, que notre *A-mi-la* mineur réponde au mode dorien, la force & la majeſté que les Anciens donnent à ce mode, s'accorde fort mal avec la douceur faible de notre *A-mi-la*. Du reſte, en rappellant

(*a*) Ariſtote en donne un exemple bien frappant. Le Muſicien Philoxene, dit-il, ayant eſſayé de compoſer un chant fabuleux ſur le mode dorien, dont la gravité ne comportait nullement un ſujet ſi frivole, tomba malgré lui, & fut comme emporté dans le mode phrygien, très convenable de ſa nature à une poéſie de cette eſpece.

(*b*) Il ſerait infaillible, s'il y avait dans la nature un ſon générateur fixe & déterminé, qu'on pût regarder comme le principe fixe & conſtant de tous les autres ſons. M. de Mairan ſemble avoir démontré qu'il n'y en a aucun. Un Géometre de beaucoup d'eſprit prétend au contraire que ce ſon exiſte, & il m'a fait l'honneur de m'aſſurer lui-même qu'il l'a trouvé: en attendant qu'il publie une découverte ſi heureuſe & ſi intéreſſante pour les Arts, je me contenterai d'indiquer comment on pourrait procéder dans le choix du *ton*, qu'on voudrait donner pour conſtant & pour invariable,

la févérité de la Mufique ancienne, je ne prétends point la rétablir, je veux bien qu'un Compofiteur promène un même fujet dans différentes modulations, pourvu qu'elles jettent toujours plus d'intérêt & plus de force dans l'expreffion, & que fur-tout il refpecte cette jufte mefure, au-delà de laquelle tombent & difparaiffent les charmes de tous les arts imitateurs. Que de morceaux fublimes énervés & éteints par le déréglement de l'imagination ou par la rage de montrer de l'efprit & de la profondeur! L'imitation eft un trait unique, c'eft un point où l'art & la nature fe réuniffent, fe fervent & s'embelliffent mutuellement. Heureux l'Artifte qui fait l'atteindre! Plus heureux encore celui qui, après l'avoir atteint, ne s'en égare pas!

La mélodie eft un champ inépuifable d'obfervations: je ne ferai qu'en ébaucher les principaux traits. Je définis la mélodie en général, ou ce que nous appellons un *beau chant*, un tiffu de fons amis & proportionnés qui s'entre-exigent les uns les autres, & fubfiftent en quelque forte par eux-mêmes; & comme, felon l'obfervation des vrais Philofophes, le chant dans chaque langue doit être auffi différent que l'accent naturel, puifque, fans cela, ce qui peindrait bien une paffion dans une langue, l'exprimerait fort mal dans l'autre, j'ajoute que ces fons doivent être conformes à ceux dont la nation abonde. Je diftingue la mélodie libre de la mélodie affervie; la mélodie libre, l'inftrumentale, par exemple, peut parcourir à fon gré toutes les idées dont elle s'avifera, quelque vague que foit fon expreffion, pourvu qu'elle foit agréable & conforme au goût général, elle a rempli fon objet (*a*). Il n'en eft pas de même de la mélodie affervie ou vocale, eût-elle tous les charmes, toutes les richeffes poffibles, elle peut être & n'eft en effet que trop fouvent très défectueufe; car, comme elle eft une feconde expreffion des fentimens des images qui lui font propofés, elle ne doit être touchante, vive, joyeufe, trifte, douce, terrible, qu'autant que les paroles l'exi-

(*a*) Ce n'eft pas que la mélodie inftrumentale ne s'afferviffe quelquefois à une idée dominante, qu'elle n'énonce des fentimens marqués, qu'elle ne peigne des images diftinctes; elle eft alors vis-à-vis de la mélodie vocale ce qu'étaient autrefois les pantomimes vis-à-vis des Acteurs ordinaires: fon expreffion devient plus forte, plus faillante, plus pouffée, plus chargée; mais c'eft un mérite qu'on n'exige pas d'elle, & fans lequel elle ne laiffe pas d'avoir des agrémens & des graces.

geront. D'où je conclus combien il importe à nos Compositeurs de faire une étude sérieuse & réfléchie, non-seulement des différentes propriétés des mouvemens & des modes, mais encore de celles des sons : étude que les Anciens eurent extrêmement à cœur, qu'ils recommanderent comme la partie de la musique la plus utile à l'éloquence, & dans laquelle je ferai voir jusqu'à quel point ils se perfectionnerent.

J'applique à la mélodie ce *repos* que les Architectes & les Peintres recommandent avec tant de soin, dont l'inobservation jette le désordre & l'embarras dans toutes les parties, & par lequel, dans la musique, l'ame jouit du chant présent, de celui qui l'a précédé, & pressent celui qui doit le suivre : beauté précieuse & malheureusement négligée par la plupart de nos Artistes, même les plus célebres. Je fais observer que dans la musique, plus encore que dans les autres arts, il est des endroits qu'il faut négliger & éteindre : plus un art est délicieux, plus le dégoût en est voisin ; & Bacon, ainsi que Leibnitz, ont judicieusement observé que le mérite principal des dissonances est de sauver à l'ame le poids insupportable d'une douceur continue. Je rendrai tout cela plus sensible par des exemples ; comme je ne parle d'abord que de la mélodie française, je les puise dans les ouvrages de nos plus célebres Auteurs ; je viens ensuite au chant italien, qui, selon la définition que j'ai déja donnée de la mélodie, & ainsi que je l'exposerai plus au long en traitant de l'analogie du chant avec les langues, doit autant différer du nôtre que l'accent, les inflexions, le mécanisme du langage & les mœurs des Italiens different de la prosodie, des mœurs & du génie des Français. Je comparerai ce qu'ont dit sur la Musique Italienne quelques personnes distinguées par l'étendue & par la variété de leurs connaissances, avec ce qu'en ont pensé les plus grands hommes de l'Italie (*a*). Je tâcherai de pénétrer les causes de sa séduction & de sa magie (*b*) ; je ferai voir que la

(*a*) Le célebre Gravina, l'Abbé Metastase, héritier & digne éleve de ce grand homme, l'Abbé Conti, le Marquis Maffei, Becelli, &c.

(*b*) L'Auteur estimable d'un Journal périodique, en parlant des Opéra Italiens qu'on vient de graver à Paris, en appelle la musique séduisante & magique. Cette définition qui est très juste me rappelle ce passage d'un Ancien : *Unumquodque genus cùm castè pudicèque ornatur fit illustriùs, cùm fucatur atque prælinitur fit præstigiosum.* Aul. Gell. noct. attic. VII. 14.

monotonie dont nous nous plaignons, tient beaucoup moins à l'uniformité des traits, des combinaisons & des repos de notre chant, qu'à celle de ses procédés; que les formes du chant italien ne sont ni plus abondantes ni plus variées que celles du nôtre; mais que c'est au contraste de la maniere séche & heurtée de son récitatif avec les graces & les gentillesses de l'ariette, que cette Musique doit en partie ce qu'elle a de plus enchanteur & de plus intéressant. Je ferai remarquer en même-tems l'enchaînement heureux de ses modes, la finesse de ses transitions, la beauté de ses épisodes toujours liés avec le sujet, & sur-tout l'artifice admirable dont les *motifs* y sont développés. J'ose vous assurer, Monsieur, qu'en traitant cette matiere, je mettrai toute la candeur & tout le désintéressement qu'on doit attendre de quelqu'un qui chérit & respecte le *beau* par-tout où il le trouve. J'aime la Musique Italienne; mais je ne veux point ressembler à ces amans passionnés, qui adorent jusqu'aux défauts de leurs maîtresses. Les connaisseurs les plus judicieux & les plus éclairés de l'Italie remarquent des défauts & des vices dans leur musique, pourquoi craindrions-nous de les appercevoir & d'en convenir nous-mêmes? D'ailleurs, parceque la Poésie italienne a plus de hardiesse, plus de tours, plus d'esprit, & qu'elle se prête plus aisément aux détails que la nôtre, faut-il pour cela exterminer la Poësie française? Il sera aisé d'étendre & d'appliquer cette réflexion: je passe à l'harmonie.

La plupart des Savans qui ont le plus approfondi cette partie de la musique, en ont unanimement refusé la connaissance aux Anciens; M. Burette sur-tout a étayé cette opinion d'une Littérature si profonde & si touffue, qu'il a paru ne laisser aucune ressource à ceux qui voudraient encore s'élever en faveur de l'antiquité; mais quelque respect que j'aie pour la mémoire de ce savant Académicien, je ne puis adhérer à son jugement sans examen. J'ai lu ses ouvrages avec toute l'attention dont je suis capable, & à travers l'érudition dont il s'est enveloppé, j'ai surpris des incertitudes, des obscurités, des contradictions même & des méprises. J'ose donc réveiller la dispute qu'il semblait avoir terminée, & j'apporterai en faveur de mon sentiment, une foule de passages dont je défie qu'on puisse tirer un sens raisonnable, sans supposer que les Anciens ont connu l'harmonie, & qu'ils en ont fait usage. Je conviens toutefois que nos connaissances à cet égard sont infiniment supérieures à celles

des Anciens; l'art des fugues, des *imitations*, des desseins contrastés, ce concours de dissonances, cette hardiesse de combinaisons leur étaient parfaitement inconnus; mais ces richesses qu'on ne saurait trop déployer dans la Musique instrumentale, ne sont pas toujours favorables à la Musique vocale. Je distinguerai les endroits où leur emploi embellit, rehausse & fortifie l'expression de ceux où il ne fait qu'honorer les connaissances du Compositeur. Je tâcherai de pénétrer les affections des accords pris du côté des proportions, sans rapport, sans relation à aucun objet. Je passe ensuite à l'harmonie de situation & de caractere, & je l'envisage comme cette correspondance de moyens qu'emploient tous les arts imitateurs, avec les sujets que ces arts ont à rendre, & alors les sons les moins faits pour s'allier, les accords les plus durs & les plus âpres deviennent des beautés exquises & sublimes, tant les plaisirs de l'esprit & de la raison l'emportent sur les plaisirs des sens. Je traiterai les épanouissemens, & si j'ose m'exprimer ainsi, les irradiations de l'harmonie, tous ses procédés enfin, & toutes les ressources qu'elle fournit pour l'imitation. J'observerai sur-tout combien on doit être attentif à ne pas s'exposer à ces répétitions gratuites, que le sens n'exige plus, & uniquement dues à la nécessité de rattraper la premiere modulation. Après vous avoir exposé, Monsieur, & développé, autant qu'un extrait en est susceptible, les moyens dont la musique se sert pour faire son imitation, je viens au plus important objet de mon ouvrage, qui est l'imitation elle-même. Je l'envisage d'abord comme le principe universel de tous les beaux-arts, & dont la nature & les propriétés ne sauraient s'altérer, quelle que soit la différence des moyens, des instrumens & des manieres que ces mêmes arts puissent employer. Ensuite je dis un mot de la maniere & du moyen principal dont se servait la Poésie ancienne pour faire son imitation; c'était, selon M. l'Abbé Fraguier, avec cette mesure invariable composée de différens mots, dont la modulation se varie jusqu'à l'infini. Mais comment cet illustre Académicien avait-il oublié que Platon & Aristote n'ont jamais regardé le vers comme essentiel au poëme? Quelques autres font consister l'essence de la poésie dans l'enthousiasme; mais de bonne foi l'enthousiasme caractérise-t-il exclusivement la Poésie, & trouve-t-on chez les Anciens la moindre preuve, le moindre vestige de cette opinion? Ils nous apprennent au contraire que les ouvrages d'Empedocle, de

Parménide, de Nicandre & de Theognis, quoiqu'ils fussent écrits en vers, ne furent jamais comptés au nombre des poëmes, non pas parcequ'ils manquaient d'enthousiasme, mais bien parcequ'ils étaient dépourvus de fiction. On ne saurait en disconvenir; c'est par la fiction ou la fable que la Poésie ancienne faisait sa principale imitation; les Anciens l'ont toujours regardée comme l'essence de la Poésie (*a*) : ils sont formels là-dessus. Ceux qui rejettent ce sentiment, se couvrent de l'autorité des Latins, & ils ne prennent pas garde que les Latins n'avaient plus & ne devaient même pas avoir de la poésie la même idée que les Grecs, dont les Poëtes furent les premiers Théologiens, les premiers Législateurs, & ne firent que transporter dans leur nation la sagesse dont ils étaient redevables aux Egyptiens, ainsi que de la façon de la mettre en œuvre. La plupart des Auteurs modernes qui ont traité ce sujet, loin de le développer & de l'éclaircir, n'ont fait qu'y répandre de nouvelles ombres & de plus grands embarras, & cela pour n'avoir pas assez réfléchi sur l'origine & le génie de la Poésie ancienne. La simple Philologie ne saurait suffire pour débrouiller ces sortes de matieres. Comme elle ne s'occupe qu'à rapprocher & à coudre des textes isolés, sujets à diverses interprétations, & dont les intervalles peuvent être différemment remplis selon les différentes opinions, elle ne fait ordinairement que multiplier sans succès les traités & les systêmes. Je me suis d'autant plus attaché à cette partie, qu'elle tient de près à mon sujet; car le chant était inséparable de la Poésie des Anciens; & chez eux l'art de faire des vers, comme le dit M. l'Abbé Vatry, n'était que l'art de faire des paroles propres à être chantées, ainsi que je le prouverai plus au long en parlant de leur déclamation. Je reviens aux moyens dont la Musique se sert pour imiter; & après les avoir examinés séparément & en détail, j'observe comment leur *ensemble* concourt à faire une bonne imitation; je passe ensuite aux imitations particulieres & subordonnées, que je divise, à l'exemple de

(*a*) Le fonds de la Poésie ancienne était la fiction; c'est par la fable qu'elle faisait sa principale imitation, en employant ce qu'Aristote appelle l'*universel*, c'est-à-dire, en revêtant les sentimens & les images de toutes les circonstances qui pouvaient les embellir & les relever, je ferai voir comment la Musique supplée à l'indigence de notre Poésie à cet égard.

Platon, en icaſtiques & en phantaſtiques; j'appelle *icaſtiques* ou *ſimilitudinaires*, celles qui ont pour objet les choſes étrangeres à l'imagination & tous les êtres phyſiques; j'appelle *phantaſtiques*, celles qui repréſentent les êtres moraux & les idées de l'imagination qui n'ont point une correſpondance fixe & certaine avec les objets extérieurs : je fais ſentir toute l'indécence, tout le ridicule des imitations hiſtrioniques; la meilleure imitation, dit Ariſtote, eſt la plus ſimple, & la moins ſimple eſt ſans contedit celle qui veut tout imiter. Je parcours tous les tropes, toutes les figures dont la Muſique ſe ſert, ainſi que l'Eloquence, pour plaire, pour toucher & pour perſuader; je parle de ſes dialogues & de ſes réflexions; je tâche d'éclairer nombre de ſes beautés, en faiſant remarquer leur analogie avec les phénomenes qui nous environnent; je compare nos opéra avec les tragédies anciennes, & je puiſe dans ce parallele bien des reſſources pour rectifier la forme de nos drames lyriques, qui de tous les drames ſont, ſans contredit les plus imparfaits, puiſqu'ils ne ſont la plupart qu'un tiſſu d'épiſodes, qui ne ſont liés les uns avec les autres, ni néceſſairement, ni vraiſemblablement. J'exhorte nos Poëtes à ſortir du préjugé qu'ils ne tiennent que de la foibleſſe du grand nombre des Muſiciens, puiſque la Muſique a pu traiter les tragédies d'Eſchyle & de Sophocle: elle peut ſans doute traiter les choſes grandes, tragiques & régulieres; je fais ſentir à nos Compoſiteurs qu'ils le feraient avec ſuccès, en s'accoutumant à ſaiſir tellement le caractere principal des poëmes, qu'ils en traitaſſent les parties ſans jamais perdre de vue l'enſemble, en hâtant la déclamation des ſcènes, en s'appéſantiſſant moins ſur les airs de mouvement, en courant en un mot au denouement avec plus de rapidité, & ſur-tout en rendant la ſymphonie à ſon véritable objet, qui eſt d'accompagner & de ſoutenir, & non d'engloutir & de dominer; je finis enfin par obſerver les différentes manieres des plus célebres Muſiciens, tant de l'école françaiſe qu'italienne.

Voilà, Monſieur, une légere eſquiſſe d'un ouvrage que je méditais au fond de la province, dans les ombres du cabinet & dans le ſilence de la réflexion; ami de l'obſcurité, dont la douceur & le repos m'ont toujours paru infiniment préférables à l'éclat ſouvent accompagné du trouble & de l'inquiétude; je ne chantais, ſelon l'expreſſion d'un Ancien, que pour moi & pour les Muſes; d'ailleurs, ſi d'un côté le zele du

progrès des arts m'animait, & me faisait oublier pour quelques instans ma faiblesse, de l'autre, l'étendue & la difficulté de l'entreprise m'épouvantaient, & le peu de ressources que j'avais pour la remplir avec succès, achevait de me décourager, & me bornait à des regrets stériles: je me plaignais que ce dessein n'eût pas été formé par un homme dont l'autorité fût respectable dans la république des Lettres & des Arts; j'enviais à la Peinture d'avoir mérité que vous lui consacriez vos travaux & l'étendue de vos connaissances. Mais depuis que je vous ai communiqué mon projet, & que vous avez bien voulu m'encourager, toute mon ardeur s'est réveillée; votre suffrage a fait disparaître les obstacles qui m'avaient arrêté jusqu'à présent; & dès que je puis me flatter que vous soutiendrez mes efforts, & que vous m'aiderez de vos lumieres, il n'est rien que je n'ose & que je n'entreprenne.

Je suis avec un très profond respect,

Monsieur,

Votre très humble & très obéissant serviteur,
l'Abbé Arnaud.

Athelard vivait du tems d'Henri I, Roi d'Angleterre, vers 1120. C'est à lui qu'on doit la traduction des proportions harmoniques d'Euclide. Il les a rendues de l'Arabe en Langue Latine.

Aurélien, Clerc de l'église de Reims, vivait vers 890 sous Charles le Simple. Il est Auteur d'un Livre sur la Musique, intitulé *Tonarius Regularis*.

Azaïs (M.), Maître de Musique de l'Ecole Royale Militaire de Sorèse, ci-devant Maître & Compositeur du concert de Marseille. Il a donné en 1776 d'excellens Principes de Musique sous ce titre: *Méthode de Musique sur un nouveau plan, à l'usage des Eleves de l'Ecole Royale Militaire, dédiée à M. l'Abbé Roussier* (a).

(*a*) On voit la raison de cet hommage à l'*avant-propos*, page 1. « Dans le dessein, » dit l'Auteur, de mettre au jour cette méthode, j'avais déja fait plusieurs observations,

Les leçons de cette Méthode portent un accompagnement de basse, & elles peuvent servir également pour apprendre la musique vocale & le violon. L'Auteur, relativement à ce dernier objet, a joint à sa Méthode six trio pour deux violons & une basse. Il y a aussi pour la vocale, & à la suite des trio, quelques ariettes dans le goût moderne, & avec des accompagnemens. Mais ce qui distingue cet ouvrage des autres Méthodes, c'est un *Traité abrégé d'Harmonie*, que l'Auteur y a ajouté, & une nomenclature de plusieurs mots de musique, qui forment un petit Dictionnaire raisonné des termes les plus usuels, & qu'un Musicien doit connaître.

Dans son Traité d'Harmonie, M. Azaïs s'est attaché spécialement, d'après les principes de M. l'Abbé Roussier, à faire distinguer, soit par le signe, soit par ses exemples, l'accord fondamental de la soudominante, d'avec celui appellé de grande sixte, & qui n'est qu'une combinaison, un dérivé, de l'accord de simple septieme: objet si important, que la plupart des Compositeurs, & plusieurs Auteurs même, n'ont pu parvenir encore à distinguer ces deux accords si différens entr'eux, les prenant presque toujours l'un pour l'autre, diésant, par exemple, le son fondamental d'une soudominante, comme on ferait la tierce d'une simple dominante (*a*) & mille autres absurdités qui ne viennent que de l'erreur de confondre entr'eux ces deux sortes d'accords. On en a un exemple bien récent dans un Théoricien de Toulouse qui, d'après la même erreur, n'a pas eu de peine à enfanter un prétendu *nouveau systême* d'harmonie, où ces deux accords, perpétuellement pris l'un pour l'autre, lui fournissent

» & rassemblé divers matériaux à ce sujet, lorsque M. l'Abbé Roussier, avec qui » j'ai eu le bonheur d'être lié, pendant près d'une année de séjour que j'ai fait à Paris, » a achevé de développer mes idées touchant les objets dont je m'occupais alors, pour » mettre ma méthode en état d'être présentée au Public ».

(*a*) Cette absurdité est à-peu-près la même que si, pour passer du mode majeur d'*ut* au mineur de ce même *ut*, au lieu de baisser la tierce, on voulait élever l'*ut*, le son fondamental, par un diese. Car si l'on peut élever une sous-dominante d'un demi-ton, & même une dominante, comme le croient les Italiens, il ne sera pas plus absurde d'élever la tonique, & vouloir dans tous ces cas être au même ton. Il ne restera plus que de baisser aussi par un bémol ces trois mêmes notes, puisque l'un conduit à l'autre, & qu'il ne faut plus que ce dernier degré d'absurdité pour que la Musique revienne à ses premiers principes.

des

des successions que l'oreille & le raisonnement ont toujours réprouvées, & qu'on continuera sans doute de réprouver tant qu'on voudra consulter ou cet organe ou les principes (*a*).

Nous ne devons pas omettre ici une circonstance bien essentielle pour les progrès de l'art. Quelques Compositeurs bornés à leur routine, & ne pratiquant en harmonie que ce qu'ils ont vu faire à d'autres, s'obstinent à rejetter l'accord *re*✕ *fa la si*, dérivé, ainsi que celui de sixte superflue *fa la si re*✕, du fondamental *si re*✕ *fa la*, que lui a assigné le premier M. l'Abbé Roussier, dans son *Traité des Accords*. On sent bien que ces Compositeurs de routine adoptent encore moins l'accord *re*✕ *fa la ut*, non tant à cause que la septieme & la tierce sont diminuées, mais par la seule raison qu'ils n'ont pas connaissance que d'autres aient pratiqué cet accord. Voici donc ce qui va être un principe pour eux; car pour les Harmonistes instruits, ou ceux qui travaillent de génie, l'existence ou la possibilité de ces accords n'est plus un objet ni nouveau, ni sur lequel ils fassent la moindre difficulté.

En parlant de l'accord *re*✕ *fa la ut* à la page 150 de sa Méthode, M. Azaïs observe ce qui suit:

« Au reste, l'altération des intervalles qui composent cet accord, pré-

(*a*) Voyez l'article *Mercadier*. Cet Auteur a soumis son *systême* à l'examen de l'Académie de Toulouse. Nous sommes fâchés que cette Académie, par le jugement qu'elle a porté de l'ouvrage, ait prouvé à l'Europe qu'elle n'entendait rien à ces matieres. Il est vrai que nous ne connaissons aucune Académie en France où la Musique soit admise comme science. Quoi qu'il en soit, la méthode de M. Azaïs, très répandue aujourd'hui dans le Languedoc, quoiqu'elle ne soit que l'ouvrage d'un simple Praticien, pourra déterminer l'Académie de Toulouse à examiner de nouveau le systême de M. Mercadier. Quant à l'Auteur lui-même, nous ne le croyons pas susceptible de conviction, puisqu'il cite dans son ouvrage les *Observations sur différens points d'harmonie*, où les innombrables différences qui distinguent l'accord de sous-dominante & l'accord de *grande-sixte*, sont traitées, dans la seconde observation, avec la plus grande évidence. Son ouvrage d'ailleurs étant dédié à M. d'Alembert, à cause de ses *Elémens de Musique*, M. Mercadier a dû connaître la regle que ce savant a bien voulu donner en faveur de ceux qui pourraient se tromper sur la nature des deux accords dont il s'agit, & dont l'origine, la position ou la maniere d'être dans le mode, les sons fondamentaux, les dissonances, les genres même de ces dissonances & la marche particuliere prescrite à chacune d'elles, n'ont rien de commun, comme il est aisé de le vérifier.

„ sente une harmonie toute nouvelle; si on la trouve dure, je dirai „ que cela peut venir du défaut d'usage de l'entendre. J'ajouterai que „ j'ai employé cet accord avec succès dans un de mes motets, *Dominus regnavit*; je dis avec succès, parceque j'ai fait entendre ce motet „ au Concert spirituel à Paris, & plusieurs fois au Concert de Marseille, „ & que tous les habiles gens qui fréquentent ces académies, ont été „ frappés du passage où je l'ai employé; non pas dans une seule mesure, „ mais pendant six mesures consécutives. Ainsi on a bien eu le tems de „ l'appercevoir. Ce n'est pas que je prétende faire autorité, mais on peut „ s'informer de MM. *d'Auvergne*, *Berton*, *Giroust* & autres grands „ Maîtres, qui l'ont entendu à Paris, s'ils ont trouvé rien de choquant „ dans le passage que j'ai indiqué ".

Balliere, de l'Académie de Rouen. *Théorie de la Musique*, in-4°. 1764.

Il ne faut pas croire que cet ouvrage de M. Balliere présente réellement la théorie de la musique: c'est seulement celle de l'Auteur; & quoiqu'approuvée par l'Académie de Rouen, l'oreille & le raisonnement s'opposeront toujours à ce qu'une pareille théorie devienne celle de la musique, qui, d'ailleurs, a la sienne depuis plus de quatre mille ans. Il est démontré aujourd'hui que depuis cette époque les hommes, chez tous les peuples connus, ont entonné de même & entonnent encore de la même maniere actuellement, & dans les mêmes proportions, nonobstant les divers systêmes proposés de siecle en siecle par différens particuliers, mais qui n'ont pu que séduire l'esprit pour un tems, sans jamais assujettir l'oreille.

La *Théorie de M. Balliere* a pour base la division de la colonne d'air dans un cor de chasse, lorsqu'on le fait résonner: effet très physique, très naturel, tant qu'on voudra, mais qui ne s'accordant pas en tout avec les proportions légitimes, fondées sur le sentiment de l'oreille, les seules qu'elle puisse adopter, ne peuvent se transporter dans le systême musical. Il suffit même d'écouter avec attention les sons que le cor ou la trompette donnent naturellement, pour s'appercevoir que des instrumens aussi faux, à l'égard de certains intervalles, tels que la tierce du son fondamental, la quarte & quelques autres intervalles, ne peuvent rai-

sonnablement être pris pour des modèles d'intonation ; car la musique a pour base des intonations justes, soit que ces intonations soient produites naturellement par quelque corps sonore, soit qu'elles soient formées par artifice, ou qu'elles ne soient qu'une déduction faite par le raisonnement, d'après le modele d'intonations justes, comme la quinte, la quarte, la douzieme, que la nature fait entendre dans certains corps, conformément à la précision qu'exige l'oreille.

Comme le systême du cor de chasse, ou, si l'on veut, celui de M. Balliere, n'est que l'extension de celui de Rameau, qui, parmi les divers sons que fait entendre un corps sonore dans sa résonance, s'est contenté de n'admettre que ceux qui répondent aux nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, & à leurs octaves, il nous suffira d'observer, à l'égard de la progression arithmétique que forment ces nombres, lorsque, comme M. Balliere, on y ajoute les nombres ultérieurs 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, &c. il nous suffira, disons-nous, d'observer que dans cette progression tous les nombres ne répondent pas à des intervalles musicaux. Il était même reconnu, avant M. Balliere, que les sons qui répondent à 7, à 11, à 13, à 14, &c. ne sont pas dans des proportions qui puissent les faire adopter par l'oreille (*a*) ; & il est démontré aujourd'hui que le son qui répond à 5, soit dans la division d'une corde, soit dans le cor de chasse ou la résonance d'un corps sonore, est un son faux, non harmonique, non conforme à l'intonation qu'exige l'oreille, puisque la tierce de 4, est $5\frac{1}{16}$, & non pas 5 ; ou ce qui est la même chose, il est démontré que la tierce de 64 est 81 & non 80, bien que les Théoriciens modernes l'aient cru ainsi sur la parole de Zarlin, & qu'on continue à le croire, en suivant la foule des Auteurs qui se sont copiés des uns aux autres, depuis que Zarlin a jetté cette erreur dans le monde.

Mais la vraie théorie des sons, qui n'est autre chose que ce que les Anciens appellaient *l'Harmonie*, & qui consiste dans une suite plus ou moins prolongée de quartes ou de quintes, démontre le contraire (*b*),

---

(*a*) Voyez la *Génération harmonique* de Rameau, chap. 6, art. 4, pag. 61, 62 ; Mersenne, *harmonicor. Instrum. lib.* 2, *propos.* 21, édition de Paris 1636, pag. 104.

(*b*) Voyez à la page 20 de notre premier tome, comment la suite des quartes, *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *ut*, *fa*, dans la semaine planétaire, donne le systême diatonique

comme il est aisé de s'en assurer, soit en chantant, soit en exécutant sur un violon ou un violoncelle la suite de quintes & quartes alternatives, ou de quartes & quintes, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *ut*, & en comparant ensuite le *mi* à l'*ut* (*a*).

Au reste, M. Balliere, dans sa théorie, regarde les divers sons que fait entendre un corps sonore, comme le développement du son le plus grave, ensorte que dans la suite des nombres 1, 2, 3, 4, 5, &c. les sons qui répondent à 2, à 3, à 4, &c. ne sont que comme une gradation du son 1. Il pense même qu'on pourrait exprimer sur une ligne ce qu'il appelle les *degrés du son*, comme on exprime sur le thermometre les divers degrés de chaleur. Nous ne croyons pas que cette idée puisse se soutenir, puisque dans la division d'une corde, ou même dans la résonance d'un corps sonore, les parties qui répondent à ces nombres, sont chacune en particulier comme autant de cordes isolées, autant d'autres corps séparés, qui rendent leur son propre & relatif à leur volume. Aussi est-ce pour cette raison que toutes ces parties ne donnent pas des sons

---

si ut re mi fa sol la selon les Anciens, ou *sol la si ut re mi fa*, selon que Gui d'Arezzo avait arrangé ce systême, ou *ut re mi fa sol la si*, selon la disposition que les Modernes donnent aujourd'hui à la gamme de Gui d'Arezzo.

(*a*) Il revient au même de chanter la suite alternative de quintes & de quartes, ou de quartes & de quintes, *ut*, *sol*, *re*, *la*, *mi*, & comparer ensuite l'*ut* au *mi*. Ce qui prouve la vérité que nous exposons ici, c'est que ceux qui veulent que la tierce majeure soit dans le rapport de 64 à 80, disent bonnement qu'il faut, pour que ce rapport se trouve ainsi, altérer les quintes (ou quartes), c'est-à-dire, les discorder, pour que le *mi* se trouve à 80. M. Burney, Auteur Anglais, qui a donné en 1776, l'*Histoire générale de la Musique*, ne craint pas de rapporter au premier volume, pag. 462, que cette altération a été regardée par quelques Ecrivains comme un *tempérament*, en ce qu'on ne s'écarte de la juste proportion de quelques-unes des quintes, qu'afin de donner la *perfection* nécessaire aux tierces & aux sixtes; & ce qu'il y a de singulier, l'absurdité de cette opinion est démontrée à l'endroit même d'où M. Burney l'a tirée, note *nn*, page 162, du *Mémoire sur la Musique des Anciens*. « This arrangement of » Ptolemy as been considered by some writers as a *temperament* (1) on account of his » departing from the just proportion of some of the 5ths, in order to give perfection » to 3ds and 6ths ».

[1] Padre Martini, *Storia Musica*, quoted bithe Abbé Roussier, *Mém. sur la Musique des Anciens*, p. 162.

vraiment harmoniques, c'est-à-dire, dans les proportions requises pour former un intervalle juste avec le son grave de la totalité du corps sonore. D'ailleurs, quel rapport y a-t-il, ou, pour mieux dire, quelle disproportion n'y a-t-il pas entre le degré de 1 à 2, qui sonne l'octave, & le degré de 2 à 3 qui sonne la quinte, ou celui de 3 à 4; & par une suite de cette gradation, de 24 à 25, par exemple, de 25 à 26, de 26 à 27, &c. &c.

Nous pensons que Rameau n'eût jamais fondé son système de la valeur des sons sur la résonance du corps sonore, s'il eût prévu seulement une partie des conséquences qu'on tirerait, après lui, de cet effet physique. Car le système de M. Balliere, qui n'est, comme nous l'avons dit, que l'extension des premiers nombres qui circonscrivaient celui de Rameau, a été poussé encore plus loin par le Pere Jamard, Religieux de Ste Geneviéve, comme on le verra à son article.

BARTHÉLEMY (M. l'Abbé), de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, l'un des plus savans Antiquaires qui aient existé, célebre par son esprit, par ses rares connaissances, par sa découverte de l'alphabet Palmyréen, par l'explication qu'il a donnée de la fameuse mosaïque de Palestrine, &c. a donné sur la Musique des Anciens (*a*) un des ouvrages les plus agréables qu'on puisse lire. Son style enchanteur, sage, élégant, doit entraîner tous les Lecteurs qui n'ont pas étudié l'harmonie, ou qui sont nés sans oreille; car pour peu qu'on en ait, il n'est pas possible d'être de son avis, & de préférer la mélodie à l'harmonie.

Avant ses *entretiens*, nous n'avions jamais connu que Rousseau qui eût été capable de soutenir un tel paradoxe, & nous n'en étions pas surpris de sa part; mais nous avons été si étonnés de voir que M. l'Abbé Barthélemy préférait l'unisson ou les octaves au charme impérieux d'une harmonie entraînante, que nous avons douté quelque tems que cet ouvrage fût de lui. Nous prendrons la liberté de lui dire que c'est peut-être l'unique fois que nous ne serons pas de son avis, & que nous ne connaissons pas un Musicien (méritant ce nom) qui puisse en être. Peut-

(*a*) Entretiens sur l'état de la Musique grecque, vers le milieu du quatrieme siecle avant l'ere vulgaire.

être les Grecs devaient-ils penser comme lui, parceque leur musique n'était qu'une déclamation plus parfaite que la nôtre ; mais du moment que le contre-point ou l'art de l'harmonie a été inventé, ce système n'a plus été soutenable. La mélodie ou le chant, & même la musique qu'on appelle aujourd'hui dramatique, qui n'est qu'une déclamation ampoulée, & soutenue d'accords bons ou mauvais, ne seront jamais regardés comme de la musique proprement dite, par les vrais connaisseurs. C'est une vérité qui ne conviendra peut-être pas à tout le monde, mais qui n'en est pas moins une ; & la postérité jugera qui aura eu raison des détracteurs de l'harmonie, ou des *Leo*, *Durante*, *Hasse*, *Piccini*, *Sacchini*, *Rameau*, de nos fameux *Maîtres de chapelle*, &c.

Basset. Il a fait un Traité sur l'art de jouer du luth, que le Pere Mersenne a inséré dans son deuxieme Livre des Instrumens, page 76.

Bemetzrieder (M.) a donné au public, *Leçons de clavecin & Principes d'harmonie*, 1771 ; *Lettres en réponse à quelques objections faites sur ses leçons de clavecin, &c. Traité de Musique concernant les tons, les harmonies, les accords & le discours musical*, 1776 ; *Réflexions sur les Leçons de Musique*, 1778.

Nous ne pouvons mieux faire son éloge qu'en rapportant ce qu'il dit lui-même de l'un de ses ouvrages dans ses *Réflexions sur les Leçons de Musique*, page 20.

...... « Si on veut comparer mon Traité avec les Livres Français, » Allemands, Italiens, Latins & Grecs, qui l'ont précédé sur la Musique, » (sans doute les Chinois aussi que l'Auteur oublie), on verra que j'ai » défriché un terrein inculte & négligé ».

Benincasa (le Comte de), Vénitien aussi recommandable par sa naissance que par ses talens & ses connaissances en Littérature, est né vers l'année 1745.

C'est à lui que nous devons la plus grande partie des renseignemens que nous avons eu sur les Poëtes, les Compositeurs, les Musiciens & les Auteurs Italiens ; il a bien voulu nous enrichir de ses recherches, & nous publions ici avec reconnaissance les obligations que nous lui avons.

BERNARD (Emery), né à Orléans, fit en 1561 une Méthode pour apprendre à chanter.

BERNON, Abbé de Richenow & Moine de Fleury en 999, acquit une grande réputation comme Poëte, Rhéteur, Musicien, Philosophe & Théologien. Il accompagna en 1013 l'Empereur Henri I dans son voyage d'Italie, & se trouva à la cérémonie de son couronnement qui se fit à Rome en Février 1014. Il mourut en 1048.

Nous avons de lui, 1°. un *Traité de la Musique en général*, ouvrage qualifié d'excellent *opus præstantissimum* par différens Auteurs : il est intitulé *Tonarius*; 2°. *de Consona tonorum diversitate*, où il traite des accords dans tous les tons ; 3°. *de Instrumentis Musicalibus*.

On dit aussi qu'il a fait un Traité sur les mesures du monochorde.

L'Abbé Trithéme en parle comme du plus habile Musicien qui existât de son tems.

Il était ami d'Aribon, dix-neuvieme Archevêque de Mayence.

BERTHET. On a de lui des Leçons de Musique.

BETHISY (M. de) Cet Auteur a fait paraître en 1752 un ouvrage intitulé : *Exposition de la théorie & de la pratique de la Musique, suivant les nouvelles découvertes*, dont il a donné une nouvelle édition en 1762.

« Mettre à la portée du commun des Lecteurs la théorie de la » musique, dit M. de Bethizy dans sa Préface, & leur donner dans un » grand détail les regles de la composition, voilà ce que je me suis pro- » posé, & ce que je crois avoir exécuté dans cet ouvrage ». Il l'a en effet exécuté avec beaucoup de clarté & de méthode. Son premier objet, qui est la théorie de la musique, est traité, dans cet ouvrage, d'après les principes de Rameau ; & c'est ce que l'Auteur veut dire par ces mots : *suivant les nouvelles découvertes*, qui accompagnent le titre de son ouvrage.

Quant au second objet, qui concerne la pratique de la Musique ou la composition, M. de Bethizy, en suivant principalement les principes de Rameau, a gâté, pour ainsi dire, son ouvrage, du moins l'a-t-il rendu infructueux, en associant à ces principes presque tout ce que la routine ou l'ignorance est en coutume de pratiquer ; comme si, en traitant d'un

art, élevé aujourd'hui en ſcience, & dont on adopte les principes; ce que certains Muſiciens peuvent faire ou ne pas faire, était capable d'entrer en conſidération (*a*)! Dans un ouvrage où l'on veut enſeigner les regles de la compoſition, il eſt non-ſeulement inutile, mais très pernicieux, de raſſembler comme autant de regles les divers procédés des Compoſiteurs, lorſque ces procédés ſont évidemment contraires aux principes, quels qu'ils ſoient, qu'on a une fois adoptés.

Outre ce défaut, aſſez eſſentiel dans un ouvrage didactique, on en trouve encore d'autres dans celui de M. de Bethizy, qui ne ſont pas moins dangereux pour la pratique, tels que la maniere de préparer & de ſauver les diſſonances, à laquelle l'Auteur joint une idée totalement fauſſe; l'origine de l'accord de ſous-dominante, qu'il dit être formé par l'addition d'une tierce au-deſſous du ſon fondamental (*b*), & autres objets que l'Auteur préſente ſous des idées abſolument contraires à ce qu'il appelle *les nouvelles découvertes.* Indépendamment de ces défauts, ſon ouvrage préſente une foule de bonnes obſervations, & pluſieurs détails néceſſaires à ceux qui veulent apprendre la compoſition; mais ce n'eſt qu'avec beaucoup de précautions qu'il faut y étudier l'harmonie. Nous ne diſons rien ici de ce qui concerne les proportions des ſons, la formation de l'échelle des Grecs, & quelques autres objets où l'Auteur n'a fait que répéter les idées de Rameau, dont la fauſſeté n'était pas démontrée encore lorſque l'Auteur écrivait.

(*a*) L'Auteur des *Obſervations ſur différens points d'harmonie*, dit de cet ouvrage, page 121 : « Si aux *on fait*, qui ſont le fond principal du Livre dont je parle, l'Auteur » avait ajouté le mot *bien* ou le mot *mal*, ſon ouvrage ſerait bien plus utile ».

(*b*) Cette fauſſe idée a conduit l'Auteur à voir tout à la fois deux diſſonances dans l'accord fondamental *ut*, *mi*, *ſol*, *la*, ou du moins à voir comme diſſonance la quinte de cet accord, le *ſol.* Voyez ſes exemples 72, 73, 74 de la ſeconde partie, où le *ſol*, dans les parties ſupérieures, deſcend comme s'il était diſſonance, & même pour marcher par ſeptiemes avec la baſſe-continue, quoique la baſſe fondamentale, écrite par-deſſous, faſſe voir aux moins intelligens que ce *ſol* n'eſt que la quinte d'*ut*, & n'a par conſéquent nul beſoin d'être *ſauvé*, ni en montant ni en deſcendant; ſans compter que ce *ſol*, ſelon les regles de l'harmonie, doit reſter ſur le même degré pour former la liaiſon ſur laquelle eſt établie la marche fondamentale d'*ut* à *ſol*, indépendament des diſſonances qu'on peut ajouter à l'une ou à l'autre de ces deux notes.

BEUF,

Beuf (Jean le), né à Auxerre le 7 Mars 1687, Chanoine de cette ville, & reçu à l'Académie des Belles-Lettres en 1740, à la place de M. Lancelot, était l'un des hommes le plus ſavant & le plus laborieux. Le catalogue de ſes ouvrages, depuis 1716 juſqu'en 1741, remplit douze pages *grand in-folio* dans la bibliotheque de Bourgogne, & les quatorze années ſuivantes en fourniraient preſque un même nombre.

Il a fait un *Traité ſur le chant eccléſiaſtique*, qui eſt rempli de ſavantes recherches (*a*).

Blainville, Joueur de violoncelle & Maître de Muſique à Paris, ayant fait exécuter au Concert ſpirituel pluſieurs ſymphonies & motets qui n'eurent aucun ſuccès, abandonna la pratique de la compoſition pour eſſayer s'il ſerait plus heureux dans la théorie. Il a donné en 1751, *l'Harmonie theorico-pratique*; en 1754, *l'Eſprit de l'art muſical*; en 1765, *Hiſtoire générale, critique & philologique de la Muſique.*

Ces ouvrages ne valent guères mieux que ſes ſymphonies. Ce ſont des compilations ſans goût, qui n'apprennent rien de nouveau à ceux qui ſont inſtruits, & qui ne ſuffiſent pas à ceux qui ne le ſont pas.

Il s'aviſa auſſi en 1751 d'annoncer comme une découverte, un prétendu nouveau mode, qui, diſait-il, était *mixte* entre le majeur & le mineur. Il compoſa dans ce mode une ſymphonie qu'il fit exécuter au Concert ſpirituel le 30 Mai 1751, & qui donna lieu à pluſieurs écrits, dont nous allons rendre compte.

Jean-Jacques Rouſſeau, enthouſiaſmé de cette ingénieuſe nouveauté, ſe donna à peine le tems d'aller du concert chez lui, pour écrire la lettre ſuivante à M. l'Abbé Raynal, alors Auteur du Mercure; on juge bien que c'était pour qu'elle y fût inſérée; car que pouvait faire à ce ſavant Hiſtorien un troiſieme mode réel ou imaginaire?

A Paris, ce 30 Mai (*a*) au ſortir du concert. (*Mercure de Juin* 1751).

« Vous êtes bien aiſe, Monſieur, vous le panégyriſte & l'ami des arts,

(*a*) Il eſt à remarquer que ce 31 Mai était le jour de la Pentecôte, où dans nos temples l'on venait de chanter le Pſeaume *Dixit Dominus* du troiſieme ton, c'eſt-à-dire, ſur la gamme qui donne le cinquieme mode & le douzieme des Anciens, ou le troiſieme

» de la tentative de M. Blainville, par l'introduction d'un nouveau mode » dans notre musique. Pour moi, comme mon sentiment là-dessus ne fait » rien à l'affaire, je passe immédiatement au jugement que vous me » demandez sur la découverte même.

» Autant que j'ai pu saisir les idées de M. Blainville durant la rapi- » dité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve » que le mode qu'il nous propose, n'a que deux cordes principales, au » lieu de trois qu'ont chacun des deux modes usités; l'une de ces deux » cordes est la tonique, l'autre est la quarte au-dessus de cette tonique, » & cette quarte s'appellera, si l'on veut, *Dominante*. L'Auteur me » paraît avoir eu de fort bonnes raisons pour préférer ici la quarte à la » quinte; & celle de toutes ces raisons qui se présente la premiere en » parcourant la gamme, est le danger de tomber dans les fausses relations.

» Cette gamme est ordonnée de la maniere suivante; il monte d'abord » d'un semi-ton majeur de la tonique sur la seconde note, puis d'un ton » sur la troisieme; & montant encore d'un ton, il arrive à sa domi- » nante, sur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'est permis de parler » ainsi, l'hémistiche du mode. Puis recommençant sa marche un ton au- » dessus de la dominante, il monte ensuite d'un semi-ton majeur, d'un » ton, & encore d'un ton, & l'octave est parcourue selon cet ordre de » notes, *mi*, *fa*, *sol*, *la* : *si*, *ut*, *re*, *mi*. Il redescend de même sans » aucune altération.

» Si vous procédez diatoniquement, soit en montant, soit en descen- » dant de la dominante d'un mode mineur à l'octave de cette dominante, » sans dieses ni bémols accidentels, vous aurez précisément la gamme » de M. Blainville (*a*). Par où l'on voit, 1°. que sa marche diatonique

---

& le quatrieme des Plain-chantistes, précisément la même chose que le prétendu nouveau mode : on aurait dû s'en appercevoir, puisqu'on venait de l'entendre à l'église; mais *apparemment que l'assemblée de ce jour-là n'était pas composée de gens qui eussent été à vêpres*, dit M. l'Abbé Roussier, dans son *Mémoire sur la Musique des Anciens*, page 176.

(*a*) Si l'on procède de la dominante ou quinte de *la* à son octave, c'est donc un chant, pris de la gamme de *la*, qu'on aura formé en procédant ainsi, & non une nouvelle gamme qui appartienne plus à M. Blainville qu'à toute autre personne qui voudra chanter la gamme de *la*, en la prenant par sa quinte.

» eſt directement oppoſée à la nôtre, où partant de la tonique, on doit » monter d'un ton ou deſcendre d'un ſemi-ton; 2°. qu'il a fallu ſubſti-» tuer une autre harmonie à l'accord ſenſible uſité dans nos modes, & » qui ſe trouve exclus du ſien; 3°. trouver pour cette nouvelle gamme » des accompagnemens différens de ceux qu'on emploie dans la régle de » l'octave; 4°. & par conſéquent d'autres progreſſions de baſſe fonda-» mentale que celles qui ſont admiſes (*a*). La gamme de ſon mode eſt » préciſement ſemblable au diagramme des Grecs; car ſi l'on commence » par la corde *hypate*, en montant, ou par la *nete* (*b*) en deſcendant, à » parcourir diatoniquement deux tétracordes disjoints, on aura préciſé-» ment la nouvelle gamme; c'eſt notre ancien mode plagal (*c*) qui » ſubſiſte encore dans le plain-chant; c'eſt proprement un mode mineur, » dont le diapaſon ſe prendrait, non d'une tonique à ſon octave en paſſant » par la dominante, mais d'une dominante à ſon octave en paſſant par la » tonique; & en effet la tierce majeure que l'Auteur eſt obligé de donner » à ſa finale, jointe à la maniere d'y deſcendre par un *ſemi-ton*, donne » à cette tonique tout-à-fait l'air d'une dominante (*d*). Ainſi, ſi l'on pouvait » de ce côté-là diſputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne

(*a*) S'il était vrai qu'il fût néceſſaire d'adopter réellement d'autres progreſſions de baſſe fondamentale *que celles qui ſont admiſes*, cette néceſſité prouverait que dans l'harmonie employée par Blainville en cette occaſion, il y aurait des ſucceſſions d'accords irrégulieres, vicieuſes & abſolument contraires à tout principe d'harmonie; car la baſſe fondamentale admet tout ce qui eſt admiſſible, & ne rejette que ce qui eſt directement contraire au ſentiment de l'oreille & à la pratique de ceux qui ont des principes.

(*b*) Laquelle *hypate*? & laquelle *nete*, puiſqu'il y a deux *hypate* & pluſieurs *nete* dans le ſyſtême des Grecs? Rouſſeau aurait dû dire l'*hypate-meſon*, & la *nete-diezeugmenon*.

(*c*) Puiſque ce troiſieme mode eſt la même choſe que notre ancien mode plagal qui ſubſiſte encore dans le *plain-chant*, ce n'eſt donc pas une découverte? Pourquoi donc le donner comme tel? Rouſſeau aurait dû ajouter que cet ancien mode plagal eſt le douzieme de nos Peres.

(*d*) Cette note finale eſt *mi*, portant l'accord *mi ſol-dièſe ſi*. Or un *mi* qui a le moindre attribut, le moindre air d'une dominante, ramene aiſément l'eſprit, par le moyen de l'oreille, à la note dont il eſt la dominante, à un *la* tonique, comme il eſt aiſé de s'en appercevoir ici par le ſon *ſol-dièſe* de l'accord *mi ſol-dièſe ſi*, ſon que les harmoniſtes appellent, dans ce cas, *note ſenſible*, c'eſt-à-dire, note qui fait preſſentir la tonique *la* qu'elle annonce.

» pourrait du moins lui disputer celui d'avoir osé braver en quelque chose
» la bonne opinion que notre siecle a de soi-même, & son mépris pour
» tous les autres âges, en matiere de science & de goût.

» Mais ce qui paraît appartenir inconteſtablement à M. Blainville,
» c'est l'harmonie qu'il affecte à un mode institué dans des tems où
» nous avons tout lieu de croire qu'on ne connaissait point l'harmonie,
» dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot (*a*). Personne ne
» lui disputera ni la science qui lui a suggéré de nouvelles progressions
» fondamentales (*b*) ni l'art avec lequel il les a su mettre en œuvre pour
» ménager nos oreilles bien plus délicates sur les choses nouvelles que
» sur les mauvaises choses.

» Dès qu'on ne pourra plus lui reprocher de n'avoir pas trouvé ce
» qu'il nous propose, on lui reprochera de l'avoir trouvé. On conviendra
» que sa découverte est bonne (*c*), s'il veut avouer qu'elle n'est pas de
» lui. S'il prouve qu'elle est de lui, on lui soutiendra qu'elle est mau-
» vaise; & il ne sera pas le premier contre lequel les Artistes auront
» argumenté de la sorte. On lui demandera sur quel fondement il pré-
» tend déroger aux loix établies, & en introduire d'autres de son auto-
» rité. On lui reprochera de vouloir ramener à l'arbitraire les regles
» d'une science qu'on a tant fait d'efforts pour réduire en principes;
» d'enfreindre dans ses progressions la liaison harmonique, qui est la loi
» la plus générale & l'épreuve la plus sûre de toute bonne harmonie. On
» lui demandera ce qu'il prétend substituer à l'accord sensible, dont son
» mode n'est nullement susceptible, pour annoncer les changemens de ton.
» Enfin on voudra savoir encore pourquoi dans l'essai qu'il a donné au

(*a*) Tous les jours les Organistes mettent de l'harmonie à des morceaux de plain-chant, comme *Introïts*, *Kyrie*, *Proses*, &c. qu'il est d'usage de jouer sur l'orgue dans la plupart des Eglises. Or, dans ces morceaux, il y en a, suivant que cela se rencontre, du troisieme & du quatrieme ton, c'est-à-dire, sur le prétendu nouveau mode. Il n'était donc rien de si commun que de trouver de l'harmonie dans ce ton; le moins habile Organiste en savait plus que Blainville là-dessus. C'est ce que Rousseau ignorait.

(*b*) Voyez la note *a* de la page précédente, sur ces progressions.

(*c*) Tous ces sarcasmes tombent d'eux-mêmes, puisque la découverte n'existait pas. On reconnaît par-tout l'humeur de Rousseau contre Rameau; car c'est lui qu'il attaque ici sans le désigner.

» public, il a tellement entre-mêlé son mode avec les deux autres, qu'il n'y » a qu'un très petit nombre de connaisseurs, dont l'oreille exercée & attentive ait démêlé ce qui appartenait en propre à son nouveau système.

» Ses réponses, je crois les prévoir à une près. Il trouvera aisément » en sa faveur des analogies, du moins aussi bonnes que celles dont nous » avons la bonté de nous contenter. Selon lui, le mode mineur n'aura » pas de meilleurs fondemens que le sien. Il nous soutiendra que l'oreille » est notre premier maître d'harmonie, & que, pourvu que celui-là soit » content, la raison doit se borner à chercher pourquoi il l'est, & non » à lui prouver qu'il a tort de l'être; qu'il ne cherche ni à introduire » dans les choses l'arbitraire qui n'y est point, ni à dissimuler celui » qu'il y trouve. Or cet arbitraire est si constant, que même, dans la » régle de l'octave, il y a une faute contre les régles; remarque qui ne » sera pas, si l'on veut, de M. Blainville, mais que je prends sur mon » compte (a). Il dira encore que cette liaison harmonique qu'on lui

(a) Rousseau ne risquait pas grand chose de prendre une faute seule sur son compte, puisqu'il y en a trois dans la regle de l'octave. 1°. De la quatrieme note à la cinquieme on a l'harmonie d'une simple dominante suivie d'un accord parfait, au lieu d'un accord de septieme (*a* $^{6}_{5}$, *sol* 3). 2°. La sixieme note porte un accord dérivé d'une simple dominante dont la dissonance n'est pas préparée (c'est la petite sixte sur *la*, au sortir de *sol*). 3°. Dans le mode mineur, la sixieme note en descendant porte encore un accord dérivé d'une simple dominante dont la dissonance n'est pas préparée.

Ce qu'il y a de singulier, c'est que la faute dont veut parler Rousseau, & sur laquelle il ne s'explique point, n'est aucune de ces trois. Mais il nous apprend dans son Dictionnaire, à l'article *régle de l'octave*, que cette faute *est dans l'accompagnement de la sixieme note, dont l'accord, chiffré d'un 6, péche contre les regles; car il ne s'y trouve*, ajoute-t-il, *aucune liaison, & la basse fondamentale descend diatoniquement d'un accord parfait sur un autre.* On voit par-là que Rousseau était bien peu versé en harmonie, puisqu'il est ici la dupe d'un chiffre. Le 6 sur la sixieme note, dans la circonstance dont il parle, ne désigne pas un accord de sixte, dite *ordinaire*, mais un accord de *petite sixte.* C'est sur le *la* (dans l'octave d'*ut*) l'accord *la ut re fa*, soit complet, soit avec des retranchemens, au lieu de *la ut fa*, qu'entendait maladroitement Rousseau sur cette sixieme note. Ainsi la petite sixte *la ut re fa*, ayant pour accord fondamental *re fa la ut*, il y a liaison entre l'accord de la cinquieme note & celui de la sixieme, puisque la basse fondamentale descend, dans ce cas, de *sol* à *re*, & non de *sol* à *fa*, comme l'a cru Rousseau. Ce qu'il y a de vicieux entre ces deux accords ne vient donc pas d'un manque de liaison, mais de ce que la dissonance n'y est point préparée, & c'est la seconde faute que nous avons remarquée ci-dessus.

„ objecte, n'eſt rien moins qu'indiſpenſable dans l'harmonie, & ne ſera „ pas embarraſſé de le prouver. Il s'excuſera d'avoir entre-mêlé les trois „ modes, ſur ce que nous ſommes ſans ceſſe dans le même cas avec les „ deux nôtres, ſans compter que, par ce mêlange adroit, il aura eu le „ plaiſir, dirait Montagne, de faire donner à nos modes des naſardes „ ſur le nez du ſien. Mais quoiqu'il faſſe, il faudra toujours qu'il ait „ tort, par deux raiſons ſans replique, l'une qu'il eſt inventeur, l'autre „ qu'il a affaire à des Muſiciens ». Je ſuis, &c.

M. Serre de Genève écrivit auſſi une lettre à M. l'Abbé Raynal ſur le même ſujet, par laquelle il prouve que ce nouveau mode de *mi-naturel* (qu'il appelle *ſemi-mineur*) n'eſt autre choſe que le mode majeur exactement renverſé quant aux intervalles, comme :

{ *ut, ſi, la, ſol, fa, mi, re, ut.*
{ *mi, fa, ſol, la, ſi, ut, re, mi.*

D'où réſultent pluſieurs conſéquences :

1°. Que la quarte *la* doit dominer dans ce mode, au point d'en paraître la *dominante*, puiſqu'elle répond à la quinte du mode majeur, renverſée.

2°. Que cette quarte acquiert des prétentions à la qualité de tonique, en vertu de ſon renverſement, parceque les conditions qui dans le mode majeur concourent à donner cette qualité à un ſeul & même ſon, ſe trouvent ici partagées, après le renverſement, entre les deux notes *mi* & *la*.

(Voyez les autres conſéquences dans cette lettre inſérée dans le Mercure de Septembre 1751).

Ce que nous rapportons ici, ſuffit pour faire voir la futilité de cette prétendue découverte, & le cas que l'on doit faire des éloges de Rouſſeau, puiſqu'il les prodiguait ſi inconſidérément ; éloges qu'il répete encore, plus de dix ans après, dans ſon Dictionnaire, malgré la réfutation victorieuſe que M. Serre avait faite de ce nouveau mode. Rouſſeau n'a pas pu l'ignorer, puiſqu'il parle de l'ouvrage de M. Serre au mot *Syſtême.*

Blainville répondit à cette Lettre par des obſervations inſérées dans le Mercure de Novembre 1751, par leſquelles on voit qu'il n'entendait pas même M. Serre, ni guères plus la théorie de la muſique. Entr'autres abſurdités, il y avance « que le mode mineur, en montant diatoniquement,

» à un ton mineur, enſuite un demi-ton, &c. » Il ignorait ſans doute que la ſeconde note du mode mineur étant un ſon harmonique de la dominante, elle forme par conſéquent un ton majeur avec la tonique, & non pas un ton mineur. La tierce mineure qui conſtitue ce mode, ſerait une tierce diminuée d'un comma, c'eſt-à-dire, une fauſſe tierce, ſi elle était compoſée d'un ton *mineur* & d'un demi-ton, comme le croit Blainville.

Rouſſeau ne pouvait manquer d'exalter un ouvrage dans lequel l'Auteur aſſure que *la mélodie a bien plus de force ſur l'oreille que l'harmonie, & que les accords ne ſont que les reflets des chants.* Comme ce ſentiment était le ſien, il a ſaiſi l'occaſion de le célébrer; mais il a eu beau faire, jamais les véritables Muſiciens ne ſeront d'accord avec lui, & ils regarderont toujours comme de mauvais Théoriciens ceux qui ſe fonderont ſur de pareils principes.

M. Serre répondit à ces obſervations, & prouva inconteſtablement à Blainville que les deux gammes étaient exactement inverſes l'une de l'autre, quant aux intervalles qu'elles forment entr'elles. En voici l'exemple.

Comparaiſon des deux gammes, la premiere en deſcendant,
& la ſeconde en montant.

ut		*ſi*		*la*		*ſol*		*fa*		*mi*		*re*		*ut*
	demi ton.		ton majeur		ton mineur		ton majeur		demi ton		ton mineur		ton majeur	
mi		*fa*		*ſol*		*la*		*ſi*		*ut*		*re*		*mi*

Il lui dit auſſi : « Si dans la Théorie de M. B. les comma ſont des » minuties, ils ne paſſent pas pour tels dans la mienne, &c. » Ce qui nous ſurprend, c'eſt que M. Serre ait pu ſe réſoudre à diſcuter de pareilles matieres avec un homme qui regardait les comma comme des minuties. Tout ce qu'il y avait à répondre à ce prétendu Inventeur de modes, c'eſt que l'on reconnaît un mode à ſes cordes eſſentielles; qu'ainſi c'était à lui à indiquer celles de ſon mode, s'il voulait fournir un moyen pour le diſtinguer des deux que nous connaiſſons. Alors Blainville n'aurait pu que répéter ce qui ſe trouve dans ſes obſervations, « que ce mode paſſe de la tonique à ſa quatrieme, de-là à ſa ſixieme, » & à ſon octave »; c'eſt-à-dire, de *mi*, aux ſons *la ut* & *mi*; & voilà

précisément les mêmes cordes que celles du mode mineur de *la*; donc ce prétendu mode de *mi-naturel* n'est que le mode mineur de *la*.

M. Serre détruit la fausse prééminence que Blainville & Rousseau accordent à la mélodie sur l'harmonie, par cette phrase ingénieuse : « Les » sons musicaux sont les fruits de l'harmonie; la mélodie ne fait que » cueillir ceux qui se trouvent à sa bienséance, & comme sous sa main; » mais elle ne les produit pas ».

Cet Auteur a autant de supériorité sur Blainville par sa maniere d'écrire, que par la bonté de sa cause. L'infatigable Blainville lui répondit de nouveau par une *Dissertation sur les droits de la mélodie & de l'harmonie*, dans laquelle il assure M. Serre qu'il ne lui a rien appris dans ses deux réponses; mais il n'aurait tenu qu'à Blainville de s'instruire sur bien des choses qui l'auraient empêché de voir un nouveau mode dans le simple renversement d'un mode connu. On doit cependant lui savoir gré de sa Dissertation, puisqu'elle a produit en réponse les *Essais sur les Principes de l'harmonie*, par M. Serre; ouvrage aussi bien écrit que bien pensé, & qui convainquit probablement Blainville ou de son ignorance, ou de la supériorité de son antagoniste; car il cessa dès ce moment un combat pour lequel ses armes étaient trop inégales.

Malgré tout cela, Rousseau n'a pas craint de dire de lui, page 292 de son Dictionnaire : « Mais quelqu'objection qu'on puisse faire contre le » *mode mixte*, dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela » n'empêchera pas que la maniere dont l'Auteur l'établit & le traite, » ne le fasse connaître pour un homme d'esprit & pour un Musicien très » versé dans les principes de son art ».

Cet éloge de Rousseau n'empêchera pas non plus que l'idée de ce mode ne prouve éternellement que Blainville, jusqu'au moment où il l'a inventé, ignorait ce qu'étaient les modes de nos ancêtres, & ce qu'on entend aujourd'hui chez nous par un mode. La connaissance parfaite de l'un ou l'autre de ces deux objets, l'aurait empêché de rien inventer à cet égard, puisque son mode n'est autre chose que le douzieme des Anciens, (ce que Rousseau aurait dû reconnaître, mais ce qu'il ignorait comme lui).

Bien plus, la simple notion de nos modes lui aurait fait voir que ce qu'il appelle un mode, n'est autre chose que l'échelle du mode mineur de

de *la* prise par la quinte, ou celle du mode majeur d'*ut* prise par la tierce.

Du reste, nous supposons ici dans le chant que propose Blainville pour un mode, plus de régularité qu'il n'y en met lui-même dans son *Histoire de la Musique*, où l'on voit le *mi* évalué à 20, & le *la* à 27, ensorte que ces deux sons ne forment pas même une quarte juste entr'eux, contre le plan que s'était proposé ce prétendu Inventeur de mode, d'après lequel la quarte doit être, selon lui, comme le pivot, la note essentielle & constitutive de son nouveau mode. C'est ainsi qu'aujourd'hui même, faute de savoir ce que c'est que moduler, on s'est avisé de proposer dans le Journal des Savans (1778) quatre sortes de modes mineurs, selon les différentes modulations qu'on peut jetter dans ce qu'on appelle un mode mineur, en altérant par un diese la sixieme note ou la quatrieme, qui dès-lors appartiennent au mode de la quinte.

Nous finirons cet article en rapportant ce qu'a écrit M. d'Aquin, fils du célebre Organiste de ce nom, dans ses *Lettres sur les hommes célebres dans les Sciences, &c. sous le Regne de Louis XV*, au sujet de ce nouveau mode; il s'écrie: « Faut-il donc que toutes les sciences aient leurs » chimères! La quadrature du cercle, la transmutation des métaux, le » mouvement perpétuel, le nouveau mode: voilà les écarts de la Géo- » métrie, de la Chymie, de la Mécanique & de la Musique ». Le fils d'un si célebre Musicien ne pouvait pas se laisser abuser par une pareille absurdité.

BLANCHET. *L'Art ou les Principes philosophiques du Chant*, *1756*.

Cet Auteur prétend, que M. Berard lui a volé une partie de son manuscrit, pour composer son Art du Chant; mais en vérité rien n'en étoit volable; car il est impossible de rien faire de plus mauvais. Au surplus, l'édition de son ouvrage est remplie de fautes grossieres. Cependant il assure qu'il *est écrit avec finesse, précision & systême: qu'on y trouve de l'invention, des vues, & que les matieres les plus abstraites y sont embellies de toutes les graces du style*. En prenant le contrepied de cet éloge, on n'a pas encore une idée de toutes les balourdises qui sont dans cet ouvrage.

Blockland, né à Montfort en Hollande, était bon Musicien, & a fait imprimer à Lyon une Instruction de Musique, en 1573.

Bœuf (le), Organiste de Ste Genevieve, a fait un Traité de l'Harmonie.

Boisgelou. (François-Paul Roualle, Seigneur de) D'une famille noble & des plus anciennes, d'origine Parisienne, naquit à Paris, le 10 Avril 1697, & y décéda le 19 Janvier 1764, ne laissant qu'un fils, Chevalier de S. Louis, & ancien Mousquetaire.

M. de Boisgelou, avoit épousé en 1724, Dlle Thérese-Marguerite *Patu*, fille d'un Conseiller honoraire à la Cour des Aides, morte dans un âge peu avancé.

Il fut pourvu assez jeune d'une charge de Conseiller au Grand-Conseil; & est mort avant les changemens arrivés dans ce Tribunal.

Beaucoup d'esprit & de connaissance, une gaité inaltérable & vraie, la droiture, la simplicité, la bonhomie du genre de *la Fontaine*, formaient son caractere. Il était d'une probité à toute épreuve, & ne soupçonnait pas qu'il fût possible aux autres d'y manquer, aussi fut-il souvent la dupe de sa bonne foi, & l'héritage le plus considérable qu'il a laissé à son fils, est la mémoire de ses vertus & de sa tendresse.

M. de Boisgelou avait beaucoup travaillé à la théorie de la Musique, & à ce que la Géométrie spéculative a de plus sublime & de plus épineux.

Etant encore fort jeune, il inventa un systême de Musique ingénieux, & qui était plus court & plus aisé à apprendre que les autres, puisqu'il y supprimait les *dieses* & les *bémols*. On en peut voir l'extrait dans le Dictionnaire de Rousseau (*in*-4. *page* 475.)

Malheureusement ce systême ingénieux n'était fondé que sur des erreurs adoptées par M. de Boisgelou, ainsi que par tous les grands Théoriciens de son tems, puisqu'il a pour base le rapport de la tierce majeure de 4 à 5, rapport faux, proposé par *Didyme* & par *Ptolémée*, quoiqu'ils reconnussent en même tems celui de 4 à 5 $\frac{1}{16}$, ou 64 : 81.

La véritable gamme est formée par cette séerie de quintes justes :

fa♭, *ut*♭, *sol*♭, *re*♭, *la*♭, *mi*♭, *si*♭, *fa*, *ut*, *sol*, *re*, *la*, *mi*,
1 ‿ 2 ‿ 3 ‿ 4 ‿ 5 ‿ 6 ‿ 7 ‿ 8 ‿ 9 ‿ 10 ‿ 11 ‿ 12 ‿ 13

si, *fa*♯, *ut*♯, *sol*♯, *re*♯, [illegible], *mi*♯, *si*♯.
14 ‿ 15 ‿ 16 ‿ 17 ‿ 18 ‿ 19 ‿ 20 ‿ 21 ‿

M. de Boisgelou veut réduire à 12 sons les 21 qui la composent. Il veut comme les Facteurs d'instrumens à touches, que les sons *si*b & *la*✕, *si*✕ & *ut*, *la*b & *sol*✕, &c. soient montés à l'unisson. L'analogie & le raisonnement auraient dû lui faire appercevoir la différence qui existe entre *si*✕ & *ut*, &c. loin de douter du rapport authentique de la quinte, comme il l'a fait; mais il était destiné à M. l'Abbé Roussier, de trouver le premier & de démontrer cette vérité si simple, d'où découlent toutes les autres dans la théorie de la Musique.

M. de Boisgelou a fait plusieurs découvertes en Géométrie; il a donné une nouvelle Méthode du calcul différentiel, où la supposition des infiniment-petits n'est point admise, & qui opere sur des grandeurs finies quelconques. Fontenelle, plus bel esprit que profond Géomètre, combattit son opinion d'une maniere plus ingénieuse que solide: « Rien ne prouve mieux, » disoit-il, la grande utilité des infiniment-petits, que l'honneur qu'on se » fait de n'en avoir pas besoin. »

Peu de tems avant la mort de M. de Boisgelou, l'Académie des Sciences se proposoit de le nommer associé libre; mais sa mort fit passer cette place à M. *Dionis du Séjour*, Conseiller au Parlement, l'ami & le digne éleve de M. de Boisgelou; car c'est dans leurs entretiens, que M. du Séjour a puisé le goût de cette Science, dans laquelle il se distingue avec tant d'éclat, & particuliérement dans son *Traité des Courbes* qu'il a fait imprimer en 1756.

M. de Boisgelou, peu avide de gloire, n'a jamais rien donné au Public, mais ne refusait rien à ses amis, & ses conversations valaient bien des traités. Il avait une maniere si claire d'expliquer les idées les plus abstraites, qu'en peu de leçons données à de jeunes Dames, il les amenait au point d'entendre son systême, quoique fondé sur les proportions mathématiques, & exprimé par des formules algébriques.

Il combattit quelques erreurs répandues dans les ouvrages de Théorie du grand Rameau; & quoiqu'il le regardât comme le plus profond Harmoniste de son siecle, il ne le croyait pas assez Géomètre pour traiter parfaitement la Théorie.

Rameau qui était lui-même aussi persuadé que lui de cette vérité, avait alors recours au Pere Castel, bon Géomètre, homme de beaucoup d'esprit, & d'une imagination hardie, qui se livrait souvent, beaucoup plus au feu de son imagination, qu'à l'exactitude de la Méthode didactique: malheu-

reusement pour tous les deux, le Musicien n'était pas assez Géomètre, & le Géomètre trop peu Musicien.

Jean-Jacques Rousseau avouait devoir à M. de Boisgelou, ce qu'il savait sur la théorie de la Musique; mais ce n'est pas ce qui fait le plus d'honneur à ce savant Magistrat. Il avait apparemment l'art d'adoucir les caracteres les plus sauvages : car ce célebre misantrope cessoit de l'être avec lui.

On peut voir dans la Préface du *Traité d'Astronomie* de M. de la Lande; dans le *Traité de l'Opinion;* dans l'Essai sur l'*Histoire des Belles Lettres, Sciences & Arts* de Juvenel, de Carlancas, &c. des Eloges de M. de Boisgelou, uniquement dictés par la vérité.

M. son fils est un des plus forts amateurs que nous ayons sur le violon; excellent Musicien, grand lecteur, & aussi bon à connaître qu'à entendre.

Bonnet (Jacques) a donné en 1715, une *Histoire de la Musique & de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent.*

Cette histoire fut d'abord entreprise par l'Abbé Bourdelot, oncle de Bonnet, & connu par son érudition. Bonnet Bourdelot, frere de Bonnet, premier Médecin de Madame la Duchesse de Bourgogne, la continua après la mort de son oncle, & enfin Bonnet mit en ordre tout ce qu'il avait trouvé dans les manuscrits de son frere & de son oncle.

Il nous apprend, que quoique plus de douze cens Auteurs eussent traité de la Musique, personne jusqu'à lui n'avait essayé d'en faire une histoire complette.

La seule obligation que l'on ait à Bonnet, c'est d'avoir rassemblé ce qui était épars dans une foule d'Auteurs; mais il n'était pas assez Musicien pour rendre compte de la théorie des anciens, ni de la pratique des modernes. Cet ouvrage est sans goût & sans méthode; il seroit bien à desirer qu'on se servît de ses matériaux & de ceux que nous avons fournis pour faire une histoire complette de la Musique, qui pourrait être alors aussi utile qu'intéressante.

Bonnet avait donné en 1705, une comparaison de la Musique Italienne & de la Musique Française.

Bordenave (Jean de), Chanoine de Lescar, & grand Vicaire d'Auch;

fit en 1643 un livre intitulé : *des Eglises cathédrales & collégiales*, &c. dans lequel on trouve (page 534) un Chapitre sur *les Orgues*, sur *la Musique des Enfans de chœur*, & sur d'autres matieres qui ont rapport à la musique. Ce Livre est curieux.

Bordier, Maître de Musique des SS. Innocens, mort en 1764, passait pour un des plus habiles Compositeurs de son tems, & était regardé comme l'un des meilleurs maîtres de Paris. On a donné après sa mort un ouvrage qui renferme toute sa science, & forme le corps entier de sa doctrine & de ses leçons, sous ce titre : *Traité de Composition, par feu M. Bordier*, &c. 1770.

Il ne faut pas croire qu'on puisse apprendre à composer avec cet ouvrage : cet objet n'a point été traité encore par personne en France ; mais les Musiciens appellent communément *Traité de Composition* tout ouvrage où l'on s'attache à décrire la forme des divers accords employés dans l'harmonie, & à enseigner dans quelles circonstances s'emploient ces accords. C'est aussi ce qui fait la matiere principale du Traité de M. Bordier. Il y décrit en détail les intervalles, les accords, & la marche que tiennent ces accords pour former une harmonie. Mais cette marche il la considere dans les mouvemens que peut faire la basse-continue, c'est-à-dire, dans les divers chants qu'elle peut former. Objet trop vaste pour pouvoir donner une idée complette des diverses successions d'accords, que la marche primitive & peu variée des accords dits fondamentaux peut seule faire connaître parfaitement. Aussi voit-on qu'il serait aisé d'ajouter une multitude d'autres successions dans l'énumération de celles que décrit l'Auteur de ce Traité, où, comme nous l'avons dit, il fait dépendre ces successions de telle ou telle marche de la Basse-continue, conformément aux anciennes idées des Musiciens qui ne voyaient les accords que dans la basse-continue, avant la découverte de Rameau, & comme le voient encore aujourd'hui les étrangers.

Ce n'est pas que M. Bordier n'eut profité de ces découvertes ; car tous les exemples de son ouvrage sont accompagnés d'une basse-fondamentale, vraie ou fausse. Mais on voit, par ces exemples mêmes, que ce grand Compositeur ne connaissait proprement que les deux tiers de ce qu'on

appelle harmonie fondamentale, puisque des trois accords fondamentaux primitifs, sçavoir : l'accord parfait, celui de septieme en général, & celui de *sixte-ajoutée* de la sous-dominante, sa basse fondamentale n'embrasse que les deux premiers. Il confond presque par-tout l'accord de sous-dominante avec la grande-sixte qui dérive d'une simple dominante, & qui plus est, il appelle *sous-dominante* ce même accord dérivé, cette grande-sixte, comme on voit dans tout le courant de son ouvrage, & en particulier à la page 13, où, en présentant les dérivés de l'accord de septieme *re fa la ut*, il prend le premier dérivé, l'accord *fa la ut re*, pour un accord de sous-dominante, & écrit sous la note *fa* qui porte cet accord, le nom de *sous-dominante.*

Quoiqu'à l'occasion de la cadence dite imparfaite ou irréguliere, cet Auteur ait donné, au second exemple de la page 37, l'accord de sous-dominante dans son vrai sens, on voit, par ce même exemple, que la nature de cet accord fondamental lui était parfaitement inconnue, puisqu'il donne pour sous-dominante de la cadence *re*, *la*, l'accord *re fa la si* b qui n'est autre chose qu'une combinaison, un dérivé de la simple dominante *si* b *re fa la*, & qui n'est pas même du mode de *la*; car toute sous-dominante a toujours sa sixte majeure dans l'un & l'autre mode; & dans celui de *la*, la sous-dominante *re* porte l'accord *re fa la si*, dont la sixte, naturellement majeure, se trouve être la seconde note du ton. Or on sait que dans le ton de *la*, la seconde note est *si*, & non pas *si-bémol.*

On voit d'ailleurs, aux pages 60 & 61, où l'Auteur enseigne la maniere de trouver la basse fondamentale d'une composition musicale quelconque, sous ce titre : *Moyen de trouver la basse fondamentale sur toutes sortes de Musique*, que l'accord de sous-dominante n'est aucunement compris dans ce *moyen*; toute l'harmonie y est réduite à l'accord parfait, & à celui de septieme. Aussi ce moyen ne saurait-il fournir la basse fondamentale d'aucune musique où l'on aurait employé, soit l'accord de sous-dominante, soit quelqu'un de ses dérivés; & l'on sent dans quelles erreurs peut jetter un moyen si insuffisant, & par-là si vicieux, puisqu'une branche entiere d'harmonie s'y trouve confondue sous la classe très différente des accords de septieme, & dont la marche & les disso-

nances n'ont rien de commun avec la marche & la dissonance des accords qui proviennent de la sous-dominante (*a*).

Mais ce qui est plus précis encore touchant l'insuffisance du moyen dont nous parlons, c'est ce que dit l'Auteur lui-même de la basse fondamentale, à la page 59.

La basse fondamentale, dit-il, *consiste dans l'accord parfait & dans l'accord de septieme.*

Les Harmonistes ajoutent à cela : *& dans l'accord de sous-dominante* ; & c'est, comme nous l'avons dit ci-devant, ce qui fait l'autre tiers de l'harmonie.

Au reste, quoique l'Auteur donne à sa maniere une connaissance de la basse fondamentale ; quoiqu'il joigne à tous ses exemples un basse fondamentale quelconque, c'est-à-dire, vraie ou fausse, comme nous l'avons dit, on a lieu d'être indigné que non-seulement il n'ait indiqué dans aucun endroit de son ouvrage l'Auteur de cette basse fondamentale, mais qu'il ait eu la petitesse de vouloir ravir à Rameau l'honneur de cette découverte. Voici comme il s'exprime en parlant de la basse fondamentale, à la même page 59, que nous venons de citer. « Elle est » aussi ancienne que la musique, & n'en a jamais été séparée, puisque » ses notes sont prises dans l'harmonie même, & que c'est une note » des parties, ou la note même de la basse ordinaire, qui compose la » basse fondamentale ».

Comme tous ceux qui ne connaissent pas mieux que M. Bordier la basse fondamentale de Rameau, continuent à déclamer & contre Rameau, & contre sa découverte, nous croyons devoir observer au sujet de ce que vient de dire M. Bordier, qu'il est très vrai que la basse fondamentale est aussi ancienne, non pas que *la Musique*, comme il le croyait, mais aussi

(*a*) C'est pour avoir confondu ces deux sortes d'accords qu'on a osé produire dans des ouvrages récens sur l'harmonie, les erreurs les plus monstrueuses, &, pour ainsi dire, tout ce qui restait de plus fou à imaginer en matiere de successions d'accords. Les Auteurs de ces ouvrages n'étant pas assez Musiciens, n'ont pu se garantir des absurdités les plus marquées & les plus révoltantes, dont l'oreille & l'usage de la composition avaient préservé M. Bordier, quoiqu'il confondît comme eux la classe des accords qui viennent de la sous-dominante avec ceux qui appartiennent à une simple dominante.

ancienne que le contre-point ; car c'eſt ce qu'il a voulu dire. Mais la gloire de Rameau eſt d'avoir vu dans le contre-point cette harmonie directe & primitive qu'il a appellée baſſe fondamentale, & que non-ſeulement perſonne n'avait vu avant lui, mais que la plupart des Muſiciens étrangers ne voient pas même encore, puiſque tous les ſons d'une baſſe-continue, à moins qu'ils ne connaiſſent nos principes, ſont pour eux des ſons fondamentaux.

Que les notes de la baſſe fondamentale ſoient priſes dans *l'harmonie même*, ou que ce ſoit une note des parties ou de la baſſe ordinaire qui compoſe la baſſe fondamentale, cela eſt très vrai encore, comme le dit M. Bordier ; car il y aurait de la folie de prendre cette note de baſſe fondamentale ailleurs que dans l'harmonie même, que forment les parties. Mais ce qu'a fait Rameau, c'eſt d'avoir enſeigné aux Muſiciens laquelle de ces notes il fallait prendre, parmi celles qui compoſent un accord ; & la preuve que cette connaiſſance n'était ni ancienne dans la muſique, ni même ſoupçonnée avant Rameau, c'eſt qu'aujourd'hui même un Compoſiteur étranger écrivant un *fa*, par exemple, & poſant au-deſſus un *ſol*, un *ſi* & un *re*, vous aſſure, ſelon les anciennes idées, que *ſol* eſt diſſonance, & il a preſque raiſon, puiſqu'un *fa* écrit le premier, & avant qu'on y mette rien deſſus, ne ſaurait être diſſonance. Or Rameau, de ſon côté, a dit le premier aux hommes : « Arrangez ou ſuppoſez arrangés par tierces les quatre ſons *fa*, *ſol*, *ſi*, *re*, » vous aurez l'accord *ſol ſi re fa*, dans lequel vous verrez plus clairement, en premier lieu, que *ſol* eſt le ſon fondamental ; en ſecond » lieu, que les trois ſons *ſol*, *ſi*, *re*, forment un accord parfait, & » que *fa* eſt la diſſonance ajoutée à cet accord parfait ; car vos ſons *fa*, » *ſol*, *ſi*, *re*, ne ſont qu'une combinaiſon de *ſol*, *ſi*, *re*, *fa* ; & c'eſt » pour cela que votre *fa*, quoique poſé le premier, quoiqu'il vous » paraiſſe conſonant, eſt néanmoins le ſon diſſonant du grouppe *fa*, » *ſol*, *ſi*, *re* ; auſſi quiconque a de l'oreille, a toujours fait deſcendre » ce *fa* ; & ma découverte vous explique pourquoi ce *fa* doit réellement » deſcendre ».

D'ailleurs, la preuve que la baſſe fondamentale n'était pas connue dans la muſique avant Rameau, c'eſt que, malgré les divers écrits de ce pere de l'harmonie, M. Bordier, quoique grand Muſicien, n'a pu la connaître

connaître qu'en partie, & très imparfaitement, comme on le voit par son Traité ; & que, dans quelques ouvrages sur l'harmonie, postérieurs à ceux de Rameau, & publiés depuis peu de tems, la basse fondamentale y est très souvent mal assignée, c'est-à-dire, que cette note, *prise des parties ou de la basse ordinaire*, y est méconnue, & qu'on trouve souvent à sa place une note étrangere, une note qui n'est pas la fondamentale.

Or, comment une chose si ancienne dans la Musique n'est-elle pas encore bien connue ? Mais, si l'on avait quelque doute au sujet de la découverte de Rameau, il n'y aurait qu'à voir ce qu'en ont dit, dans le tems, les divers Journaux qui ont annoncé ses premiers ouvrages sur l'harmonie. Il serait aisé d'ailleurs de compulser les registres de l'Académie Royale des Sciences, ou de consulter seulement les divers extraits des mêmes registres, qui ont été insérés dans quelques ouvrages de Rameau. Voyez la *Génération harmonique* ou *la Démonstration du Principe de l'harmonie.* Au surplus, ce qui dispenserait de vérifier ce fait, ce sont les déclamations mêmes contre la basse fondamentale, de la part de ceux qui ont des raisons particulieres d'être choqués des lumieres que cette découverte a répandues dans la science de l'harmonie, & des facilités qu'elle a procurées à ceux qui étudient cette science, puisqu'elle les met en état, dans moins de deux mois, de juger des fautes & des absurdités de toute espece d'un Compositeur qui n'aura que sa routine, fût-elle le travail de plusieurs années.

C'est en effet par sa basse fondamentale, *par ses principes lumineux*, comme on l'a remarqué, que Rameau *a fourni aux autres le moyen de découvrir & ses propres fautes*, *&*, CE QUE BEAUCOUP DE GENS NE VOUDRONT JAMAIS LUI PARDONNER, *celles d'autrui.* Mém. sur la Musiq. des Anciens, *Avertissement*, page xviij, à la note.

M. Bordier a fait aussi une *Méthode pour apprendre à chanter.* Elle est estimée, & c'est une des meilleures que nous ayons.

Bougeant (Guillaume-Hyacinthe), célebre Jésuite, & l'un des hommes les plus aimables en société, né à Quimper le 4 Novembre 1690, a fait divers ouvrages, entr'autres le *Traité de Westphalie*, qui est fort estimé, & les *Amusemens philosophiques sur le Langage des bêtes.* Ce dernier

ouvrage lui causa bien des chagrins, & empoisonna les dernieres années de sa vie. Il mourut le 7 Janvier 1743.

M. Burette ayant donné en 1723 une Dissertation sur la symphonie des Anciens, le Pere *Bougeant* en fit paraître une en 1725, où il réfute M. Burette, & où il propose de *nouvelles conjectures sur la Musique des Grecs & des Latins*. Mais cette réfutation est plutôt un supplément à ce qu'a dit M. Burette; car il lui reproche d'avoir accordé aux Anciens fort au-delà de ce qui leur était dû, & on sait que ce savant Auteur n'était pas leur partisan.

Cette Dissertation, quoique bien écrite, est remplie de faux raisonnemens, & prouve que le Pere Bougeant était peu instruit dans ce genre, & n'entendait pas toujours les passages qu'il traduit à sa mode; mais cependant il faut avouer qu'il a raison, lorsqu'il ne croit pas avec M. Burette que les Anciens jouassent sur deux flûtes à la tierce, c'est-à-dire, dont l'une jouait sur le mode Dorien, & l'autre sur le Lydien; non pas que cela ne se pût, comme aujourd'hui lorsqu'un cor joue en *ut*, tandis que l'orchestre est en *mi*, ou qu'un clarinet joue en *fa*, tandis que l'orchestre joue en *mi*b, &c. mais parceque les Anciens n'ont jamais fait usage de deux parties à la fois, & qu'ils n'avaient d'amour que pour leur sublime unisson, ou tout au plus pour la musique à l'octave.

BOURGEOIS (Louis) fit en 1550 *le droit Chemin de Musique*, ou *la Maniere de chanter les Pseaumes par usage ou ruse*. Il mit aussi en musique, en 1561, les Pseaumes de David à quatre, cinq & six parties.

BOURGEON a fait un Traité de la Musette, imprimé en 1672.

BOYÉ (M.) a donné en 1779 *l'Expression musicale mise au rang des chimeres*, br. de quarante-sept pages. Nous ne connaissons point du tout cet Auteur; mais quoique son ouvrage ait essuyé beaucoup de critiques, nous avouons sans peine que nous pensons comme lui sur plusieurs points.

Nous répéterons ici que la musique ne peut peindre que les grandes masses, comme la joie, la tristesse, &c. mais jamais les idées métaphysiques, comme le repentir, les remords, les soupçons, &c.

Il dit avec raison que, puisque Cicéron ne pouvait comprendre com-

ment deux augures pouvaient ſe rencontrer ſans rire, on peut en dire autant de deux Compoſiteurs, (c'eſt-à-dire, de ceux qui prétendent que la muſique doit peindre). L'Auteur donne le pas à la muſique danſante ſur toutes les autres, & nous ne ſavons pas s'il a tout-à-fait tort; il eſt certain que c'eſt celle qui plaît le plus généralement, puiſqu'on danſe dans tous les pays du monde, & qu'excepté à la Chine où la danſe eſt auſſi lente & grave que la muſique, par-tout ailleurs la muſique danſante inſpire la gaité. La joie eſt le caractere principal de la muſique, & par conſéquent celui qui a le plus de force ſur nos ſens.

M. Boyé ne croit pas plus que nous que Timothée excitait les fureurs d'Alexandre par le mode Phrygien, & les calmait par le mode Lydien.

Il termine ſon ouvrage par ſe moquer avec raiſon de l'Opéra, qui, de tous les ſpectacles, eſt le plus ridicule; car, ajoute-t-il, « quoi de plus » admirable que de voir un héros poignarder ſon amante infidelle, en » lui criant un *C ſol ut*, & de voir enſuite une troupe de danſeurs qui » gémiſſent par des entrechats ſur le ſort de la victime ».

Voici le réſumé de ſon ouvrage.

1°. Le but principal de la Muſique eſt de nous plaire phyſiquement.

2°. La Muſique eſt ſuſceptible de pluſieurs caracteres.

3°. La Muſique peut être analogue aux paroles; mais elle ne ſaurait être expreſſive.

4°. Celle qui approche le plus de l'expreſſion, eſt la plus ennuyeuſe.

5°. Elle peut être quelquefois mémorative, mais non pittoreſque.

6°. La Muſique danſante doit occuper le premier rang.

Nous ne ſommes pas entiérement d'accord avec lui, mais il ne s'en faut de guères.

Ce qui eſt inconteſtable, c'eſt qu'il n'y a que les perſonnes à qui la nature a fait préſent d'une oreille ſenſible, qui puiſſent décider s'il a tort ou raiſon. Quoique la muſique ſoit une divinité bienfaiſante qui ne s'occupe que de nos plaiſirs, il ne faut pas croire pour cela que chacun obtienne ſes faveurs.

Au reſte, lorſqu'on ouvre le grand livre des erreurs où l'eſprit humain s'égare, celles qu'on y découvre ſur la muſique, ſont certainement les plus indifférentes. Que l'art muſical puiſſe ſe charger encore (s'il eſt poſſible) d'un plus grand nombre d'extravagances; pourvu que cela tourne au profit

des vérités essentielles, que les Musiciens, Professeurs, Praticiens, Amateurs, se chantent pouille & en viennent même aux invectives, que fait tout cela, pourvu que la force n'opprime plus la faiblesse, que le riche ne dédaigne plus le misérable, & que le vice ne l'emporte jamais sur la vertu?

Boyer (Pascal), né en 1743 à Tarascon en Provence, a été élevé à l'école d'où sont sortis les *Mouret*, les *Tardieu*, les *Gauzargue*, &c.

En 1759, à l'âge de dix-sept ans, il succéda à M. l'Abbé Gauzargue dans la maîtrise de l'église cathédrale de Nîmes, ce célebre Maître de chapelle ayant été nommé à celle du Roi. M. Boyer occupa cette place avec distinction pendant six années; alors le desir d'exercer ses talens sur un plus grand théâtre, le détermina à venir dans la Capitale. Il y débuta par une lettre adressée à M. Diderot, dans laquelle sont consignés les vrais principes de l'art qu'il venait de professer avec tant de succès. Cet écrit le fit connaître avantageusement, ainsi que plusieurs ariettes, airs de danse, &c. & quelques petites pieces qu'il mit en musique pour les différens théâtres de la Capitale. Depuis douze ans il y a peu d'ouvrages sur la Musique, auxquels il n'ait eu quelque part; & les Journaux sont remplis des extraits ou des critiques judicieuses qu'il en a faits.

Son premier ouvrage parut en 1767, sous ce titre: *Lettre à Monsieur Diderot, sur le projet de l'unité de clef dans la Musique, & la réforme des mesures, proposés par M. l'Abbé Lacassagne dans ses Élémens du chant.*

En relevant une multitude d'absurdités, qu'on trouve dans les *Élémens du chant*, M. Boyer s'était attaché principalement aux deux objets qu'il annonce dans le titre de sa Lettre, l'unité de clef & la réforme des mesures. Il remarque, touchant le premier objet, l'unité de clef, que c'est là précisément le premier souhait de ceux qui apprennent la musique par la méthode de la *Transposition*, qui avait encore quelque cours lorsque l'Auteur écrivait; & cela parceque, par cette méthode, on accoutume l'Ecolier à chanter en *ut* ou en *la* (pour le majeur ou le mineur) à toute sorte de degrés d'élévation ou d'abaissement, & que communément on lui laisse ignorer le vrai usage des clefs. D'où il est naturel qu'un écolier desire de n'avoir à faire qu'à une clef, puisque

tout eſt pour lui en *ut* ou en *la*, & que d'après les fauſſes idées qu'on lui laiſſe contracter, cet *ut* & ce *la* ſe chantent, pour ainſi dire, à toutes ſortes de degrés.

Ce ſont toutes ces mêmes idées qui ont conduit M. Lacaſſagne à adopter le projet déja propoſé par Monteclair dans ſes Principes de Muſique. Mais comme M. Lacaſſagne voulait ſe porter pour inventeur de ce projet (*a*), au lieu de la clef d'*ut* qu'employait Monteclair, il a choiſi celle de *ſol*, qu'il traverſe d'une barre, de deux, ou de trois, pour déſigner différentes octaves, ne ſachant pas que les différens genres de voix ne ſont pas diſtingués entr'eux par des octaves, mais ſeulement par l'intervalle de tierce, d'une partie à l'autre.

Pour faire voir l'abſurdité d'un pareil projet, quel qu'en ſoit l'Auteur, & quelque clef que l'on adopte, M. Boyer, en rappellant les principes, remonte juſqu'à la ſource de l'inſtitution des différentes clefs, qui ne ſont autre choſe que l'expreſſion des divers genres de voix, & le ſigne de l'étendue particuliere de chacun de ces genres, bornée ordinairement à onze degrés.

Or ces onze degrés étant renfermés dans le quadre des cinq lignes, appellé *la portée*, il ne s'agit plus que de déſigner par une clef particuliere quels ſont les degrés que peut parcourir librement tel ou tel genre de voix; & c'eſt là préciſément l'objet des clefs différentes dont on ſe ſert en muſique. On ſait qu'une voix de baſſe ne chante pas les mêmes degrés, les mêmes notes qu'une taille, qu'un deſſus, &c. En effet, ſur la premiere des cinq lignes, une baſſe chante *ſol*, tandis que la baſſe-taille y chante *ſi*, que la taille y chante *re*, &c. &c. Il eſt donc impoſſible qu'une même clef puiſſe repréſenter ces divers ſons, ces divers degrés de haut ou de bas, qui, comme on voit, ne ſont pas diſtans entr'eux par des octaves, comme le croyait M. Lacaſſagne.

Quant à la réforme des meſures, propoſée par le même Auteur, elle

(*a*) M. l'Abbé Lacaſſagne annonce dans l'*avant-propos* de ſes Elémens du chant, que les articles, marqués d'une croix dans la table des matieres, ne ſe trouvent point dans aucune autre méthode que la ſienne. Or l'article qui a pour titre, *Réflexions ſur l'uſage des Clefs*, où l'Auteur développe ſon ſyſtême, porte exactement une croix dans cette table des matieres, c'eſt-à-dire, table *des articles contenus dans l'ouvrage*.

a sa source, ainsi que la réforme des clefs, dans l'ignorance des principes; & dans diverses erreurs que reléve M. Boyer. On s'apperçoit d'ailleurs, par sa Lettre, que M. Lacassagne n'a pas même le sentiment de la différence essentielle & constitutive entre certaines mesures, puisqu'on le voit former des vœux pour l'établissement d'une Académie de Musique, qui déciderait si le mouvement d'une blanche & d'une noire pour chaque tems de la mesure à $\frac{6}{4}$, ou d'une noire & une croche pour celle à $\frac{6}{8}$, serait mieux représenté par des noires ou des croches, passées de deux en deux, selon les formules qu'en donne M. Lacassagne, d'après le plan qu'il s'était formé de réduire l'une & l'autre de ces deux mesures à une mesure binaire, dont les divisions sont deux & deux, quatre & quatre, &c., tandis que dans les autres, les divisions sont trois & trois, six & six, &c. Ni l'une ni l'autre maniere, lui répond M. Boyer, ne peuvent être ni proposées, ni même imaginées par quiconque aura le moindre sentiment de la mesure. « Comment, ajoute-t-il, la démarche d'un » homme qui ferait successivement un pas & un demi-pas, pourrait-elle » ressembler à la marche de celui dont tous les pas seraient égaux »? En effet il avait fait remarquer un peu auparavant que le mouvement des mesures $\frac{6}{4}$ & $\frac{6}{8}$, que nous appellons *louré*, & les Italiens *alla zoppa* ou *boîteux*, était un objet bien différent de celui que présentent les mesures à deux tems ordinaires ou à $\frac{2}{4}$, dont les noires de l'une ou les croches de l'autre marchent, dans chaque tems, d'un pas égal & non boîteux.

Non-seulement les principes les plus incontestables, la doctrine la plus saine, sont rappellés dans cette Lettre, mais la plupart de nos Compositeurs y trouveraient à s'instruire sur bien des objets qu'ils paraissent ignorer aujourd'hui, soit pour ce qui regarde la portée des voix, & le diapason constant de chacune des parties chantantes, &c. soit en ce qui concerne la maniere de noter leur musique quant à l'expression, c'est-à-dire, à l'égard de la qualité des notes qui doivent rendre leur chant, leur idée, relativement à telle ou telle mesure, soit enfin pour divers autres objets que les défauts de leurs productions attestent ne leur être pas connus, bien que ces objets qu'ils tiennent aux premiers principes de la musique, dont cette Lettre présente le développement & l'origine; & il y a peu de Musiciens qui ne puissent y acquérir des connaissances quel

nous n'avons trouvées nulle part, pas même dans les méthodes ponr apprendre la Musique.

« Nos anciens, dit en finissant M. Boyer, n'étaient pas si grands » Musiciens que nous; mais la musique qu'ils cultivaient, n'allait pas » chez eux sans l'étude des principes. Ils se donnaient la peine de les » retenir, & se les rendaient assez familiers pour en faire une application » juste dans le besoin ».

Boyvin a fait un Traité d'accompagnement.

Brossard (Sébastien de) a fait un Dictionnaire de Musique, & a le mérite d'avoir servi de guide à Rousseau dans cette carriere.

Voyez son article au Chapitre des Compositeurs Français. On a aussi de lui une Dissertation sur la nouvelle méthode d'écrire le plain-chant & la musique, deux livres de motets, neuf leçons de ténebres, & un recueil d'airs à chanter. Il mourut en 1730, âgé d'environ soixante-dix ans.

Brunon, éleve de l'école de Musique à Toul, éclipsa dans cet art tous ses contemporains, & a laissé plusieurs écrits estimés alors.

On sait que l'école de Toul avait été fondée par Charlemagne, lorsqu'il fit venir des Musiciens de Rome; ce qui causa un schisme dans la musique d'église.

Buffier (le Pere Claude), né en Pologne de parens Français, le 25 Mai 1661, fut élevé à Rouen, & demeura à Paris, où il mourut le 17 Mai 1737.

Ses meilleurs ouvrages sont *la Mémoire artificielle*, *la Grammaire Française*, *la Géographie*, &c. Il a aussi écrit sur la musique, mais superficiellement.

Burette (Pierre-Jean), naquit à Paris le 21 Novembre 1665. Il était originaire de Nuitz en Bourgogne, & descendait d'un Chirurgien estimé.

Son pere, fils d'un homme peu riche, fut obligé d'abandonner ses études en Médecine, & de chercher une ressource dans la musique. Il

avait appris de ſa mere, excellente joueuſe de harpe & de clavecin à jouer de ces inſtrumens.

Il alla d'abord à Lyon, puis il ſe fixa à Paris, & joua de la harpe devant Louis XIV, qui en fut très content.

Son fils (Pierre-Jean Burette) eut une enfance ſi valétudinaire, qu'il paſſa preſque toute ſa jeuneſſe ſans autre occupation que celle de s'amuſer à jouer de l'épinette, & à apprendre la muſique. Il avait tant de goût pour cet inſtrument, qu'il n'était encore que dans ſa neuvieme année lorſqu'il ſe fit entendre à la Cour, accompagné de la harpe par ſon pere. Deux ans après, le Roi l'entendit encore jouer un duo de harpe avec ſon pere; & à onze ans, il le ſoulageait déja en donnant quelquefois des leçons à ſa place.

Le goût de la muſique n'avait pas éteint en lui celui des autres ſciences. Il apprit preſque tout ſeul le Latin & le Grec; & l'étude de ces langues, lui fit naître l'envie d'embraſſer la profeſſion de Médecin.

A dix-huit ans, il entra pour la premiere fois dans les écoles publiques, fit un cours de Philoſophie, & alla prendre des leçons aux écoles de Médecine.

Ce fut pendant ce tems-là qu'il apprit *l'Hébreu*, le *Syriaque*, l'*Arabe*, l'*Italien*, l'*Eſpagnol*, l'*Anglais* & *l'Allemand*, & ſut ces langues de maniere à les bien entendre dans les livres.

Enfin il fut reçu de la Faculté, remplit dignement cet état pendant trente-quatre ans, & ſe vit pour diſciples preſque tous ceux de ſes confreres qui ont le plus brillé dans Paris.

En 1705, il entra à l'Académie des Belles-Lettres, & en 1706, fut nommé l'un des Auteurs du Journal des Savans; il y travailla pendant trente-trois ans; & enfin, en 1718, il fut attaché à la bibliothéque du Roi. On doit à M. l'Abbé Fraguier les ſavantes diſſertations que nous avons de M. Burette ſur la muſique des Anciens. Ce ſavant Abbé croyait que les Grecs donnaient au mot *harmonie* le même ſens que nous, & que, par conſéquent, ils connaiſſaient la muſique à pluſieurs parties; M. Burette lui prouva qu'il ſe trompait, & que les Anciens n'entendaient par ce mot que l'idée des proportions.

Il démontra que les Grecs n'avaient connu que l'*uniſſon* & l'*octave*;

&

& que, par conféquent, ils ne pouvaient avoir connu ce que nous appellons aujourd'hui *l'harmonie.*

Il eft vrai que, dans les fiecles fuivans, on femble avoir reçu ces deux accords dans les concerts, & y avoir même joint celui de la tierce. On le conjecture fur un paffage d'Horace qui ne peut guères recevoir d'autre fens; mais ce n'eft pas une preuve.

Denis d'Halicarnaffe, & M. Freret, d'après lui, (dans l'Eloge de M. Burette) fe font trompés lorfqu'ils difent « que dans le difcours la voix » allait à *une octave* entiere, puifqu'elle s'élevait d'une quinte au-deffus » du ton moyen, & s'abaiffait d'une quantité égale ». C'était *d'une octave & un ton* qu'il fallait dire, parceque deux quintes ne font pas une octave, mais une quinte & une quarte. Toutes les recherches de M. Burette l'avaient conduit à ne pas croire les merveilleux effets attribués à la mufique des Anciens; & ce fera toujours là l'effet que produiront les connaiffances que l'on acquerra fur un art tant vanté, & qui méritait fi peu de l'être.

Cet infatigable Savant fut frappé d'une attaque de paralyfie le 17 Décembre 1745, languit pendant toute l'année 1746, & mourut le 19 Mai 1747, dans fa quatre-vingt-deuxieme année.

Il ne s'était point marié, & avait perdu trois mois feulement avant fa mort une fœur avec laquelle il vivait depuis foixante ans.

Sa bibliothéque était compofée de quinze mille volumes les mieux choifis.

Cajon, Muficien, a chanté autrefois le deffus au Concert fpirituel, & eft Maître de Mufique à Paris. Il a donné en 1772 des *Elémens de Mufique*, avec des leçons à une & deux voix.

Ces Elémens doivent être diftingués de cette foule d'ouvrages que nous avons dans le même genre, & qui contribuent à perpétuer une infinité d'erreurs, dont le public eft la victime. Par la maniere dont les principes font expofés dans l'ouvrage de M. Cajon, il ne peut qu'être utile non-feulement aux éleves, mais encore à la plupart des maîtres.

Il s'attache fur-tout à détruire l'idée abfurde de n'avoir dans la mufique qu'une feule clef pour les différens genres de voix, & il y réuffit, tant par l'habileté avec laquelle l'Auteur traite des objets relatifs à cette matiere, que par le tableau qu'il expofe, & par la remarque qu'il y ajoute.

Campion a fait un Traité d'accompagnement pour le théorbe.

On a aussi de lui un *Traité d'accompagnement & de composition selon la regle des octaves*, de M. Maltot, son prédécesseur à l'Académie Royale de Musique. « Je l'ai reçue de lui, nous dit-il, comme le plus grand » témoignage de son amitié ».

« Le chemin *des octaves*, dit-il en un autre endroit, est sûr; & leur » pratique rend l'oreille musicienne & infaillible, &c. On commence à » les enseigner à Paris. Les premiers qui les ont sues, en ont fait mys- » tère. J'avouerai même que j'ai été de ce nombre, avec le scrupule de » ne les pas donner à gens qui les pussent enseigner; mais plusieurs » personnes de considération & de mes amis m'ont enfin engagé à les mettre » au jour ».

Ce que nous venons de rapporter suffit pour faire voir la fausseté de ce qu'avance Rousseau dans son Dictionnaire de Musique, au mot régle de l'octave.

Carré (Louis) fils d'un Laboureur de Nangis, de l'Académie Royale des Sciences, mort le 11 Avril 1711, âgé de quarante-un ans.

Il fut chargé, par l'Abbé Bignon, de faire la Description de tous les Instrumens en usage en France.

Pour conduire avec plus d'ordre une si grande entreprise, il commença par une *Théorie générale du son*, qu'il devoit appliquer à chaque instrument en particulier, après en avoir décrit la construction & la fabrique.

Il termine ce Traité par la division d'une corde, suivant le systême enharmonique, que l'on prétend avoir été pratiqué par les anciens, & auquel on attribue les prétendus effets extraordinaires de leur Musique, sur l'esprit & sur le corps des Auditeurs.

Voici les Instrumens qu'il nomme, & dont il devoit rendre compte; nous ignorons si cet ouvrage a été continué.

Instrumens à Cordes.

Clavecin, Epinette, Manicordion, Luth, Théorbe, Harpe, Guittare, Basse, (apparemment Basse-de-viole) Dessus-de-Viole, l'Archiviole, la Lyre, l'Agélique, la Consouante, la Demoiselle (nous ne connaissons pas ces cinq

derniers Instrumens), le Violon, Poche, le Rebec, le Sistre, la Pandore, la Vielle, le Tympanon, le Psalterion, la Trompette marine, &c.

Instrumens à Vent.

L'Orgue, la Trompette, la Saquebutte ou Trompette harmonique, le Cor, le Clairon, le Cromorne, le Serpent, le Cornet-à-Bouquin, le Hautbois, le Flageolet, la Flûte, le Fifre, la Musette, la Cornemuse, la Sourdeline, l'Instrument à Pan.

Instrumens de percussion.

Tambours, Tymballes, Castagnettes, Orgue de Barbarie, (on ne sait pourquoi cet Instrument n'est pas plutôt dans la classe des Instrumens à vent) les Cloches, le Claquebois, les Trompettes d'acier (nous ne connaissons pas cet Instrument.)

M. Carré a donné en 1709, *de la proportion que doivent avoir les Cylindres, pour former par leurs sons les accords de la Musique.*

Carré (Remi) a donné en 1744, *le Maître des Novices dans l'Art de Chanter, ou Regles générales pour apprendre le Plain-chant.*

Casaubon (Isaac), Dauphinois, de la Religion réformée. Il vivait à la fin du dernier siecle, & au commencement de celui-ci. On a de lui d'excellens Commentaires sur Athénée, dans lesquels il est question de la Musique.

Cassagne (l'Abbé la), cet Auteur a donné en 1767 des Principes de Musique, sous le titre de *Traité général des Élémens du Chant*, & peu de tems après une petite brochure sous ce titre barbare: *L'uni-cléfier Musical*, pour servir de supplément à son Traité général, & de *réponse à quelques objections.*

Nous ne parlerons pas ici des *Élemens du Chant*; on peut voir ce que nous avons dit de cet Ouvrage à l'article *Boyer.* A l'égard de la brochure qui y sert de supplément, l'intention de l'Auteur est bien de répondre à

M. Boyer, mais il paraît qu'il ne répond positivement à rien; du moins ne détruit-il aucune des objections & des critiques faites avec tant de justesse par M. Boyer, contre le grand nombre d'absurdités que contiennent les *Élemens du Chant.* Il paroît même par cette brochure, que M. Lacassagne prévenu de ses fausses idées sur la Musique, n'a pas pu comprendre toujours M. Boyer, lorsque celui-ci lui rappelloit les principes. On pourroit même ajouter que souvent il ne se comprend pas lui-même. Par exemple, M. Boyer lui reprochoit de ne distinguer les divers genres de voix, dans son prétendu systême, que par des octaves. M. Lacassagne ne craint pas de lui dire dans sa réponse, *où M. Boyer a-t-il vu que nous ayons marqué par l'intervalle d'une octave, la différence d'un genre de voix à un autre?* Or, M. Lacassagne remet encore plusieurs fois la même absurdité dans les Planches 3, 4 & 5, qui accompagnent cette réponse. Le titre même de la Planche 3, semble l'annoncer encore plus expressément que n'a peut-être pu le dire M. Boyer: on y lit que *le nombre de traits* que M. Lacassagne met sur la clef de *sol*, *fait voir la différence d'octave en octave*; & l'auteur ajoute, *nous croyons que cette division* (d'octave en octave) *mérite la préférence à tous égards.*

M. Boyer, dans une note de sa lettre, avoit dit: « l'Académie des » Sciences, en paroissant approuver le projet de M. Lacassagne, &c. ». Voici ce que lui répond l'auteur dans sa brochure: « M. Boyer auroit dû » respecter, & le Corps célebre dont il parle, & la vérité qu'il méconnoît ». Mais comment M. Lacassagne ne voit-il pas que dans un ouvrage où l'on prend à tâche de démontrer l'absurdité d'une chose, ce seroit bien plutôt manquer de respect à l'Académie, de dire positivement qu'elle *approuve* cette absurdité, vraie ou fausse, que de prendre un détour comme le fait M. Boyer, qui n'ignorait pas sans doute que l'Académie a déclaré plusieurs fois qu'en *approuvant* un ouvrage, elle ne prétend pas en *adopter* les principes, comme l'assure M. d'Alembert dans ses *Élémens de Musique*, édition de 1762, pag. 16 du Discours préliminaire.

Au reste, on peut voir dans le *Mémoire sur la Musique des Anciens*, note 27, quelles sont les causes qui ont conduit insensiblement quelques-uns de nos Musiciens français, tels que M. Dumas, dans sa nouvelle Méthode du Bureau Typographique ÉTABLIE SUR UNE SEULE CLEF, M. Lacassagne & autres Monoclavistes, à proposer des réformes touchant les clefs, comme si en

réduisant les clefs de la Musique vocale à une seule, on pouvait ainsi donner un même genre de voix à tout le monde ! Car ceux qui ont des principes, sçavent que les différentes clefs employées dans la Musique, ne sont que pour désigner à quel endroit de l'échelle générale des sons chante telle ou telle personne, tel ou tel genre de voix, comme Basse, Taille, Haute-contre, &c.

Castel (Louis Bertrand), naquit à Montpellier le 11 Novembre 1688, entra chez les Jésuites de Toulon, le 16 Octobre 1703, & passa au Couvent de Paris en 1720, s'occupa principalement de Géométrie; & fit plusieurs ouvrages estimés par leur originalité. Son style est vif, franc, naturel, naïf, & conserve l'énergie du sentiment; mais sans méthode. Souvent il touche & fait rire dans le même moment, & c'est ainsi qu'il amuse & persuade.

Son clavecin oculaire, annoncé dès 1725, fit beaucoup de bruit dans le monde, & ne méritoit d'en faire que par la bisarrerie de son exécution. Il vouloit procurer à l'ame par les yeux, les mêmes sensations de mélodie & d'harmonie de couleurs, que le clavecin ordinaire en procure par le mêlange des sons. Mais c'était un projet fou & impossible à exécuter. Aussi fut-il bien-tôt oublié, & on lui rendit justice.

Le Pere Castel se retira du monde quelques années avant sa mort, qui arriva le 11 Janvier 1757; il étoit alors âgé de 68 ans & quelques mois.

On publia en 1763 un Recueil intitulé : *Esprit, Saillies, & Singularités du Pere Castel.*

Ce savant Jésuite avoit travaillé trente ans au Journal des Savans, & aidé dit-on, le grand Rameau à développer ses idées dans ses Livres de Théorie.

On a imprimé en 1754 un ouvrage du Pere Castel, sous ce titre : *Lettres d'un Académicien de Bordeaux sur le fond de la Musique.* C'est une réponse à la lettre de Rousseau, contre la Musique Française. Il s'en faut bien que le style de ces Lettres réponde à celui de Rousseau; le Pere Castel y a sans doute raison, mais on en est presque fâché, quoiqu'on soit indigné des paradoxes de Rousseau.

Caux (Salomon de), Ingénieur & Architecte de l'Électeur Palatin, fit un ouvrage sur la Musique, intitulé : *Institutions harmoniques*, & dédiées à la Reine Anne d'Angleterre, le 15 Septembre 1614.

Caylus (Anne-Claude-Philippe de Thubières, de Grimoard de Pestels de Lévy, Comte de) Grand d'Espagne de la premiere classe, naquit à Paris le 31 Octobre 1692. La maison de Thubières, originaire du Rouergue, jouissait dès l'an 1200 des prérogatives de la haute Noblesse. Le pere du Comte de Caylus, fut Menin de M. le Dauphin, & mourut en 1705 Lieutenant-général des armées du Roi.

En 1714 le Comte de Caylus fit le voyage d'Italie & de Sicile, & l'année qu'il employa à parcourir ces superbes contrées, fut, à ce qu'il a dit plusieurs fois depuis, la plus belle année de sa vie. Ce fut ce voyage qui décida son goût pour l'antiquité.

En 1715, il partit pour Constantinople avec M. de Bonnac, nommé Ambassadeur à la Porte; il revint en 1717, après avoir employé deux ans à parcourir les ruines de la Grece, sur-tout celles de *Troye* & d'*Ephèse*.

Nous ne parlerons point ici de ses divers talens, soit pour la gravure ou pour les autres arts, ainsi que de sa vaste érudition. Nous ne faisons mention de ce célebre Académicien, que parcequ'il a fait quelques écrits sur la Musique des Anciens.

Il est mort à Paris le 6 Septembre 1765, & est enterré dans l'Église de Saint-Germain-l'Auxerois, dans un sarcophage de porphyre antique, qu'il avoit destiné à cet usage.

Chabanon (M.), de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Il a donné cette année la premiere partie d'un excellent ouvrage sur la Musique, intitulé: *Observations sur la Musique, & principalement sur la métaphysique de l'art*. L'objet de M. Chabanon, dans cet ouvrage rempli de vues & d'observations les plus fines & les plus lumineuses, est d'analyser les sensations que la Musique procure, de rendre raison, autant que cela est possible, des plaisirs qne cet art fait éprouver, & des moyens par lesquels il agit sur nos sens & sur notre ame. La Musique, ainsi que les langues, a sa métaphysique propre; aussi l'ouvrage de M. Chabanon exige-t-il bien moins de connaissances musicales, de la part du Lecteur, que l'habitude de réfléchir. Il a travaillé plutôt pour l'homme d'esprit qui ne sait pas la musique, comme il le dit lui-même, que pour le Musicien qui ne saurait ni réfléchir ni penser.

Son ouvrage est le fruit d'une expérience longue & journaliere, qui

lui découvrant sans cesse de nouveaux faits, le conduisait à des observations nouvelles ; observations tellement indépendantes des variations que la Musique a éprouvées depuis vingt-cinq ans, que cette vicissitude de goût, de style, de maniere d'exécuter la Musique, n'occasionnaient pas le moindre déplacement dans ses idées, la moindre altération dans la vérité de ses observations.

L'Auteur n'offre aujourd'hui que la premiere partie de son ouvrage ; mais cette premiere partie ne laisse pas que de former un tout complet, & indépendant de la seconde partie qui doit la suivre, & qui pourra paraître bientôt, si aucun obstacle ne ralentit le zele de cet Amateur éclairé.

Ses observations roulent principalement sur l'une des parties essentielles de la Musique, la mélodie, qui est en effet la seule qu'aient connue les anciens Peuples ; & pour rendre ces observations fructueuses, M. Chabanon remonte à l'idée la plus simple qu'on puisse se faire du chant, c'est-à-dire, de la musique considérée comme mélodie ; il la définit ainsi :

« Qu'est-ce que la Musique ? *L'art de faire succéder les sons l'un à » l'autre, conformément à des mouvemens réglés, & suivant des degrés » d'intonation* APRÉCIABLES, *qui rendent l'enchaînement de ces sons agréable » à l'oreille* ».

Il est aisé de voir par les développemens que contient cette définition, combien de difficultés a dû prévoir l'Auteur, en la concevant, combien d'objections il a été obligé de se faire ! En effet, soit que l'on consulte les Praticiens, soit qu'on lise les Auteurs modernes, on ne trouve rien de si indéterminé que l'idée que chacun d'eux se fait des sons musicaux. L'un prendra le clavecin, ou tout autre instrument à touches, l'autre le cor-de-chasse, pour des modèles d'intonation ; d'autres répéteront, d'après Zarlin, que la tierce majeure est dans le rapport de 4 à 5 ; que le demi-ton diatonique est dans celui de 15 à 16, &c. tandis que la Musique n'admet aucune de ces erreurs.

Depuis plus de quatre mille ans la mélodie a ses intonations fixes ; & elles ont été les mêmes chez tous les Peuples qui ont plus consulté l'oreille que les faux raisonnemens de quelques paticuliers. « Il ne dépend » pas plus de l'homme, dit M. Chabanon, à la page 99, de se faire » une mélodie de convention, & qui differe essentiellemeut de la mélodie

» connue, qu'il n'eſt en ſon pouvoir de faire que deux & deux faſſent » ſix. La Muſique, examinée comme ſcience, eſt ſoumiſe à des calculs » qui ont été les mêmes pour les Egyptiens, les Chinois, les Grecs, » les Latins, & qui ſont les mêmes encore pour toute l'Europe moderne. » M. l'Abbé Rouſſier, ajoute-t-il, a préſenté cette vérité dans tout ſon » jour ».

Or, ſi la Muſique a ſes ſons fixes, ſes intonations déterminées, & indépendantes des erreurs ou des abſurdités imaginées par quelques hommes dans divers ſiecles, il nous ſemble que dans une définition de la Muſique, il fallait n'avoir aucun égard à ces erreurs, à ces abſurdités, & ſe borner à dire, que la Muſique eſt *l'art de faire ſuccéder l'un à l'autre d'une maniere agréable, & conformément à des mouvemens réglés, les ſons qui conſtituent le ſyſtême muſical.* Et par ce ſyſtême, nous entendons celui dont les principes, chez toutes les Nations, juſqu'à l'Europe moderne, ſont conſtamment les mêmes; celui dont les ſons, déterminés à des intonations fixes, ſont par cela même appréciables, & n'ont rien de commun avec des ſons pris au hazard, ou qui ne ſeraient pas appréciables, tels qu'une partie de ceux que forme la voix, ſoit dans la déclamation, ſoit dans un diſcours ſoutenu, ſoit dans *le parler* ordinaire, & dont la muſique ne s'occupe point (*a*).

Il nous paraît d'ailleurs que la condition d'être appréciables, énoncée par M. Chabanon, à l'égard des ſons dont la ſucceſſion doit former la mélodie, ne remplit pas parfaitement ſon intention. Qu'un homme, par exemple, en paſſant l'archet ſur l'une des cordes du violon, faſſe gliſſer un doigt tout le long de la corde, il fera certainement pluſieurs ſons appréciables; mais il n'y aura de propres à la mélodie que ceux qui ſe trouveront dans une proportion convenable avec le ſon de la corde totale. Cette obſervation nous ramene à la condition ſtricte, mais inutile à énoncer, ſavoir : que la ſucceſſion des ſons qui doit former une mélodie, eſt une ſucceſſion des ſons muſicaux, & non une ſucceſſion de toutes ſortes de ſons, bien qu'ils fuſſent appréciables.

(*a*) Ceux qui ont cherché à noter la déclamation, n'avaient, ainſi que ceux qui ont cru la choſe poſſible, ni une idée juſte du ſyſtême muſical, ni de ce qu'on appelle proprement *des ſons muſicaux*.

Nous

Nous soumettons d'ailleurs nos idées, à cet égard, à M. Chabanon lui-même, & nous pensons que ce sont les fausses idées qu'on se fait communément des sons musicaux, qui l'ont obligé à prévoir, pour ainsi dire, les difficultés qu'on aurait pu lui faire (*a*). « *La Musique est la* » *science des sons*, a dit Rameau, en commençant son Traité de l'Har- » monie. *La Musique est la science des sons*, a-t-il dit encore, pour les » premiers mots de son *nouveau systême*. M. d'Alembert aurait vraisem- » blablement répété les mêmes mots, si comme observateur, comme » Philosophe, il ne s'était sans doute apperçu qu'on commençait à » entendre cette ancienne définition de toutes sortes de sons; il s'est » expliqué : *la mélodie*, a-t-il dit (Elem. pag. 1.) *n'est qu'une suite de* » *sons qui se succedent* D'UNE MANIERE AGRÉABLE A L'OREILLE ». Observ. sur différens points d'harmonie, pag. 65 des notes.

Nous rapportons cette remarque de M. l'Abbé Roussier, parcequ'elle fait à notre objet. Elle met sous les yeux la marche, ou pour mieux dire, la dégradation de nos idées sur la Musique. M. d'Alembert fait un commentaire, pour dire que les sons de la mélodie doivent se succéder *d'une maniere agréable à l'oreille*; M. Chabanon est forcé d'ajouter, que ces sons doivent être *appréciables* : Dieu veuille qu'un autre Philosophe ne soit pas obligé d'allonger encore le commentaire !

(*a*) Nous n'ignorons pas, & sans doute M. Chabanon le savait aussi, qu'on a imprimé en France, qu'il y avait en musique trois sortes d'intonations pour une note diésée, & trois sortes d'intonations pour une note baissée par un bémol; qu'entre *ut* & *re*, par exemple, il y avait trois sortes d'*ut-dièse* & trois sortes de *re-bémol*, & que le clavecin devait ajouter à cela une quatrieme intonation, que l'Auteur de cette idée appelle *le point quatre*, parcequ'il place cette intonation entre les trois sortes de dièses & les trois sortes de bémols; ensorte que de quelque point que l'on parte, soit d'*ut*, pour aller à *re*, soit de *re* pour venir à *ut*, cette intonation est toujours au quatrieme rang, & supplée ainsi aux six sons intermédiaires que l'Auteur invente entre *ut* & *re*.

Si l'on rencontre souvent des idées folles ou absurdes chez ceux qui veulent traiter des matieres sur lesquelles ils n'ont aucun principe, on peut bien regarder celle-ci comme une idée absurde, tout au moins au quatrieme degré, comme *folle au point quatre*, si ce n'est pas au point quatre fois quatre de déraisonnement qu'il faut la placer. En parlant donc à ceux qui ont sucé de pareilles doctrines, pourrait-on leur définir la mélodie sans faire mention que les sons qu'on y emploie, doivent être appréciables ? Voilà comment l'erreur empêche même le génie de s'énoncer librement, & le force de s'arrêter à des discussions lors même qu'il ne veut que définir.

Au ſurplus, cet ouvrage ne peut faire que le plus grand honneur à M. Chabanon, par ſon objet, ſon ſtyle, la juſteſſe de ſes raiſonnemens, & ſur-tout ſon impartialité, qualité qui n'a jamais été auſſi rare qu'elle l'eſt maintenant.

Voyez ſon article au Chapitre des Poëtes lyriques Français, Liv. 6.

Chales (Claude-François de), Jéſuite. Son nom de famille était *Millet*, & il était né à Chambery en 1621, d'une famille noble. Il fit un cours de Mathématiques, dans lequel on trouve un bon Traité de Muſique. Il demeura longtems à Turin, & profeſſa les Mathématiques à Marſeille, à Lyon & à Paris, d'où il retourna à Turin, & fut un des premiers ornemens de l'Académie de cette ville. Il y mourut en 1678.

Il faut avouer cependant que preſque tout ſon ouvrage eſt tiré de ceux du Pere Merſenne. Son *Traité de Navigation* lui appartient entiérement, & mérite une grande réputation.

Chapelle (la) a donné en 1736 les *vrais Principes de Muſique.*

Ce pouvait être les vrais de ce tems-là; mais ce ne ſont pas ſûrement ceux de ce tems-ci.

Choquel. *La Muſique rendue ſenſible par la méchanique*, ou *nouveau Syſtême pour apprendre facilement la Muſique ſoi-même*, 1759.

Cet ouvrage eſt bien fait, & mérite d'être lu.

Couperin. On a de lui une Méthode d'accompagnement. Voyez ſon article aux Compoſiteurs Français.

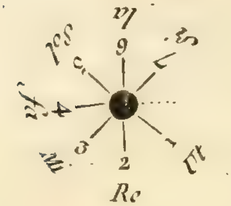
Cousu, Chanoine de S. Quentin, fit un livre intitulé *la Muſique univerſelle contenant toute la pratique & toute la théorie.* Le Pere Merſenne en parle.

Dandrieu, célebre Organiſte, a donné un Traité d'Accompagnement en 1727.

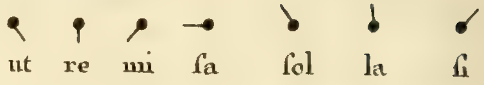
On en a fait une nouvelle édition en 1777, revue & corrigée, & augmentée de la baſſe fondamentale de chaque accord, avec des leçons tirées des meilleurs Auteurs Italiens.

Exemple I.
Les sept Notes

N.° 1.



N.° 2



Exemple II.
Octaves Graves, moyenne et aiguës

Premiere Octave ou la plus basse.....

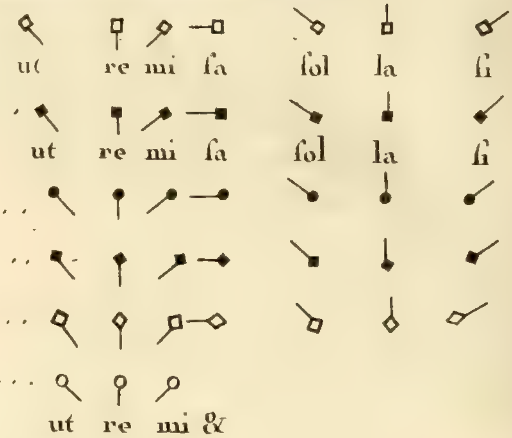
Seconde Octave ....

Troisieme Octave ou moyenne ....

Quatrieme Octave ....

Cinquieme Octave ....

Sixieme Octave ....



Exemple III.
Valeur des Notes

Ronde .... ou

Blanche .... ou

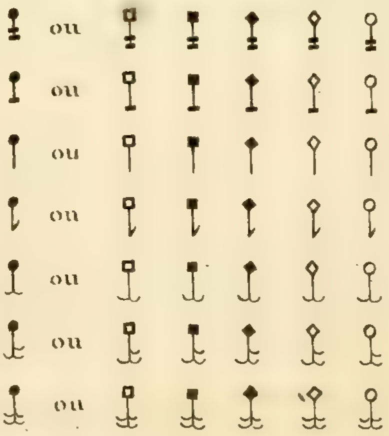
Noire .... ou

Croche .... ou

Double Croche ...... ou

Triple Croche ...... ou

Quadruple Croche ou



Demoz, Prêtre du diocèse de Genève.

Cet Auteur a donné en 1728 un ouvrage *in-octavo* intitulé: *Méthode de Musique selon un nouveau système.* Il n'emploie dans ce système ni lignes, ni clefs; il se sert, pour noter les sons, de caracteres faits à peu-près comme la note que nous appellons *Noire*, mais dont la queue tournée à droite ou à gauche, en haut ou en bas, &c. désigne, par sa position, un *ut* ou un *re*, ou un *mi*, &c. Voyez à la Planche ci-contre le numéro 1 du premier exemple, qui réunit les différentes positions des sept notes, représentées en particulier au numéro 2 de ce même exemple.

C'est-là le fond principal de la méthode de M. Demoz. Tout ce qui concerne les différentes valeurs des notes, ou les différentes octaves dans lesquelles les sept notes de la gamme peuvent être prises, n'est qu'une modification de ces signes primitifs. Quelques changemens dans ce qui forme le corps de la note, ou quelques additions à la queue de cette même note, suffisent à l'Auteur pour exprimer les différentes positions des sons ou leurs différentes valeurs.

Voyez l'exemple II, pour les différentes octaves dans lesquelles les sons peuvent être pris, & l'exemple III pour leurs différentes valeurs relativement à la mesure.

Quant à la maniere de joindre les sons à la parole, M. Demoz propose deux moyens: l'un où chaque syllabe est suivie de sa note; l'autre où la note est placée au-dessus des paroles. Voyez l'exemple IV, extrait de la page 186 de l'ouvrage de l'Auteur, & l'exemple V, extrait de la page 203. Nous avons cru devoir accompagner chacun de ces deux exemples d'une traduction, pour faciliter au Lecteur l'intelligence & la comparaison de ce système avec la maniere ordinaire de notes.

L'Auteur se sert de quelques signes particuliers pour les pauses, les reprises, &c. & des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, &c. relatifs à *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, &c. pour tenir lieu de guidons.

On voit par-là que ce système, ainsi que celui du Pere Souhaitty, dont nous avons parlé à son article, a le défaut d'être fondé sur ce qu'on appelle *la Transposition*, où tous les modes majeurs se solfient par *ut*, & les mineurs par *la* ou par *re*. Mais ce qui serait un vice aujourd'hui, n'en était pas un du tems de ces Auteurs; & l'on a tout lieu d'être sur-

pris que Rouſſeau, en s'appropriant le ſyſtême du Pere Souhaitty, ait eu la conſtance de le propoſer de nouveau dans ſon Dictionnaire, c'eſt-à-dire, dans un tems où il ne peut ſe trouver que quelques vieux Muſiciens qui tranſpoſent encore.

M. Demoz avait d'abord imaginé ſon ſyſtême pour noter le plain-chant ſelon la maniere que préſente l'exemple IV, c'eſt-à-dire, en faiſant ſuivre chaque ſyllabe des notes qui lui répondent.

Il avait fait paraître en 1727 l'office romain noté de cette maniere, en deux volumes *in-douze*, imprimés chez *Quillau*, & dans leſquels on trouve ſa méthode pour le plain-chant. On ne peut diſconvenir que le ſyſtême de cet Auteur ne ſoit très ſimple & très commode pour le plain-chant, puiſqu'on n'y a pas beſoin de cette variété de figures qu'exige la muſique par rapport à la meſure, & que, ſans recourir à la tranſpoſition, tout s'y trouve noté au naturel, ou par un ſeul bémol à la clef. Un des principaux avantages qui réſultent de ce ſyſtême, eſt que les livres de chœur, ainſi que les livres portatifs, feraient infiniment moins volumineux & moins coûteux qu'ils ne peuvent l'être, par la maniere ordinaire de noter. Malgré ces avantages, le ſyſtême de Demoz n'a pas eu cours; mais l'on ne doit pas en être étonné, ſi l'on fait réflexion que ſon livre de plain-chant ne préſentant que l'office romain dans un tems où preſque chaque Evêque de France commençait à vouloir ſe faire un rit & un bréviaire particulier, ce livre, & par conſéquent la méthode qu'il contient, n'ont pu être remarqués dans les Pays où l'on ſe pique de s'écarter de l'uſage Romain.

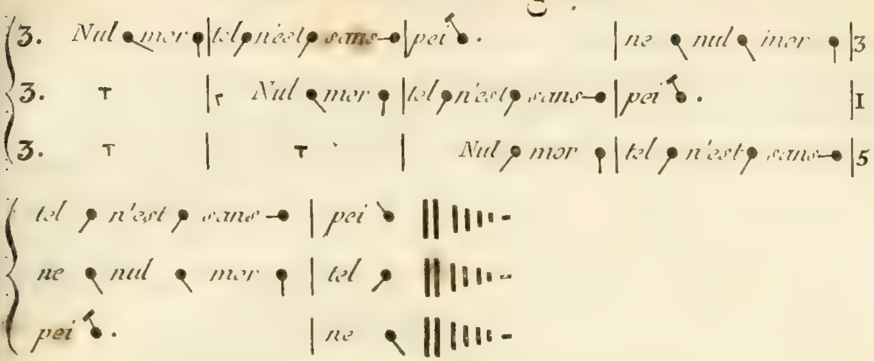
Desaugiers (M.) a donné en 1776 la traduction de l'*Art du Chant figuré*, par J. B. Mancini, Maître de chant de la cour impériale de Vienne.

Cette traduction n'eſt point littérale. M. Deſaugiers a cru qu'il devait ſupprimer tout ce qui n'avait point un rapport direct à la choſe, & ne contenait que des réflexions vagues ſur des matieres déja connues, & quelquefois des répétitions.

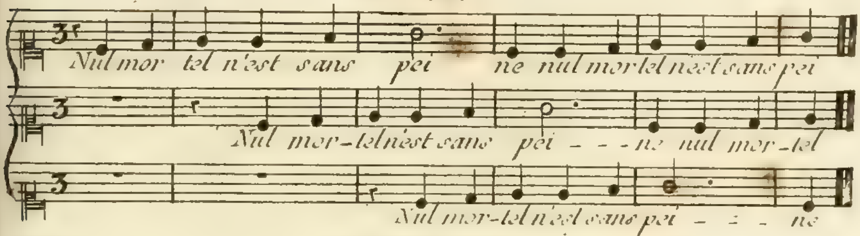
Cette maniere libre de faire paſſer dans notre langue les richeſſes étrangeres, eſt la ſeule qui puiſſe nous convenir. Chaque nation a ſon caractere qui lui eſt propre, & chaque langue ſon génie particulier; ce

Exemple IV.

Canon à trois voix égales

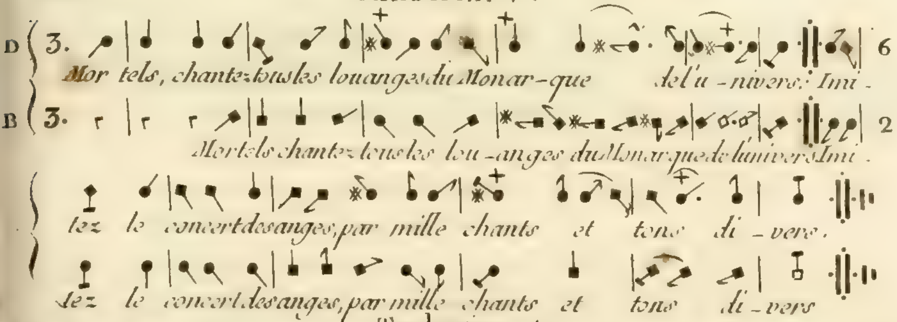


Traduction

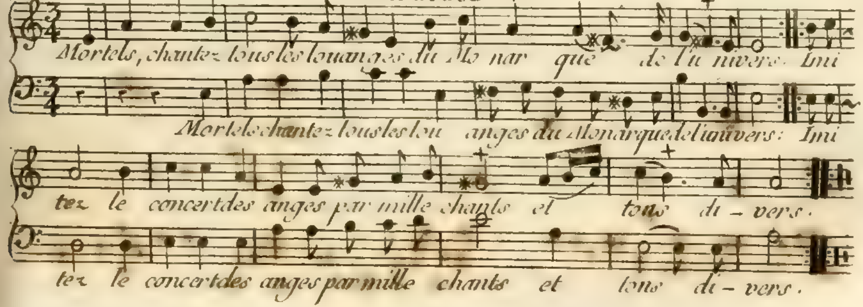


Duo

Exemple V.



Traduction



qui donne un air *étranger* à la plupart des ouvrages traduits servilement.

On trouve dans cet ouvrage que les écoles les plus renommées de l'Italie pour le chant, ont été celles de *Pistocchi* à Bologne, de *Brivio* à Milan, de François *Peli*, à Modène, de François *Redi*, à Florence, des *Amadori*, à Rome, de *Porpora*, de Léonard *Leo*, & de François *Feo*, à Naples.

Si nous eussions connu cet ouvrage avant que notre Chapitre des Musiciens Italiens eût été imprimé, sans doute nous en eussions profité. On y trouve des choses exactes & instructives.

Descartes (René), né en Touraine en 1596, était fils d'un Conseiller au Parlement de Bretagne.

Il fut le plus grand Mathématicien de son tems, & passa presque toute sa vie hors de France pour philosopher en liberté.

Voët & Fkokius, deux Professeurs de Hollande, l'accuserent d'athéïsme, lorsqu'il avait employé presque toute sa vie à rassembler les preuves de la Divinité, & à en chercher de nouvelles.

Son discours sur la Méthode est peut-être son meilleur ouvrage. Toute sa Physique ne se lit plus, & s'est évanouie comme ses tourbillons; mais peut-être que sans Descartes Newton n'eût jamais existé.

Ce qui le rendra immortel, c'est l'application qu'il a fait de l'algèbre à la géométrie; route ingénieuse qui a conduit nos Géométres sur le chemin de la vérité, & qui nous a procuré la plus grande partie de leurs découvertes.

Descartes alla en Suède, appellé par la Reine Christine, & mourut à Stockholm en 1650. Ses cendres furent rapportées en France, & déposées dans la vieille église de Ste Geneviéve, d'où, selon les apparences, on les transportera dans la nouvelle, qui sera avant peu le plus beau monument de la France.

Descartes donna en 1618 son *Abrégé de la Musique*. On le trouve dans le Tome II de ses œuvres, mises au jour par le P. Poisson, de l'Oraroire, en 1724. Nous allons rapporter les principales idées de Descartes sur la musique.

L'objet de la musique est le son.

Sa fin est de plaire, & d'exciter en nous diverses passions.

Elle a deux propriétés, l'intension du son, c'est-à-dire le *grave* & *l'aigu*, & la durée du son.

1°. Tous les sens sont capables de quelque plaisir.

2°. Ce plaisir des sens consiste en une certaine proportion ou correspondance de l'objet avec le sens.

3°. Cet objet pour plaire doit être de telle façon qu'il ne paraisse pas confus au sens, qui ne doit pas travailler ni pour s'y plaire, ni pour le distinguer.

4°. Cet objet est plus aisément apperçu par les sens, dont les parties sont moins différentes entr'elles.

5°. Ces parties-là ont moins de différence entr'elles, entre lesquelles il y a plus de proportion.

Le son a la force d'ébranler tous les corps d'alentour, & ébranle les esprits animaux; ce qui excite tout le corps, & le rend disposé à se mouvoir.

Une mesure lente produit des passions lentes, comme la tristesse, la langueur, la crainte, l'orgueil, &c.

La mesure prompte au contraire, excite la gaité, la joie, &c.

La mesure seule peut faire sentir à l'oreille quelque plaisir.

Descartes traite ensuite de la diversité des sons, par rapport au grave ou à l'aigu, c'est-à-dire, des consonances, des dissonances, des degrés qui constituent la gamme, des muances, de la maniere de composer & des modes.

Au reste, ce traité de Descartes est un fruit de sa jeunesse; il l'avait composé en 1618, à l'âge de vingt-deux ans, dans un tems où il ne pensait, dit-il, à rien moins qu'à écrire sur cette matiere, & *où je menais*, ajoute-t-il, *une vie fainéante & peu retirée.* Il aurait été à souhaiter que ce Pere de la Philosophie, dont les autres ouvrages ont tant servi au développement des connaissances humaines, & qui a appris aux hommes à douter, à suspendre leur jugement, & à n'admettre que ce qui est marqué au coin de l'évidence, fût revenu sur son Traité de Musique, pour examiner par lui-même tout ce qu'il n'avait avancé que d'après les autres, sur-tout à l'égard des proportions de certains intervalles, comme les tierces, les sixtes, &c. Peut-être que les proportions factices, qu'il admet dans cet ouvrage, ne se seraient pas perpétuées jusqu'aujourd'hui, s'il eût eu seulement l'idée de rechercher sur quel principe elles pouvaient être

fondées. Car ces proportions n'en ayant aucun, Descartes les eût rejettées, & se fût apperçu, sans doute, que d'une seule consonance donnée, comme la quinte ou la quarte, découlent toutes les proportions des divers intervalles musicaux, puisqu'ils ne sont tous qu'un produit d'une certaine somme de quintes ou de quartes.

Desrosiers, célebre Joueur de guittare, a donné une Méthode pour jouer de cet instrument.

Diderot, Philosophe connu par sa belle entreprise de l'Encyclopédie, par son courage à l'exécuter, & sa constance à l'achever, célebre encore par plusieurs autres ouvrages & par son amour pour les arts, qu'il a tous étudiés, n'a pas dédaigné d'écrire sur la théorie de la musique.

Dans ses Mémoires sur différens sujets de Mathématiques, il dit que les connaisseurs en musique objecteront contre tout chronometre en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée, deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes & à précipiter les autres; le goût & l'harmonie dans les pieces à plusieurs parties; le goût & le pressentiment de l'harmonie dans les *solo*. Un Musicien, dit-il, qui sait son art, n'a pas joué quatre mesures d'un air, qu'il en saisit le caractere, & qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaisir de l'harmonie qui le suspende. Il veut ici que les accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés, c'est-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une mesure à l'autre, & même d'un tems & d'un quart de tems à celui qui le suit.

Rousseau qui adopte ce sentiment, ajoute que cette objection qui est d'une grande force pour la Musique Française, n'en aurait aucune pour l'Italienne, soumise irrémissiblement à la plus exacte mesure.

Nous lui répondons que la Musique Française exige, autant que la Musique Italienne, la mesure la plus exacte dans les morceaux de mouvement, parcequ'il n'y a pas de musique sans mesure, & que tout ce qui n'est pas mesuré, n'est que du plain-chant. Voilà ce qui fait dire à beaucoup de personnes qui ne se laissent point entraîner par l'enthousiasme de la multitude, que beaucoup de morceaux de nos opéra modernes ne sont point *de la musique*, parcequ'il faut que l'orchestre suive les caprices de l'acteur, & qu'ils n'ont aucune mesure déterminée.

En général cependant les Italiens ſentent mieux les charmes de la meſure que les Français & que les Allemands.

M. Diderot rejette tous les chronometres propoſés juſqu'alors, parce-qu'on y fait du *Muſicien* & du *Chronometre* deux machines diſtinctes, dont l'une ne peut jamais bien aſſujettir l'autre. Il a ſans doute raiſon de croire qu'il n'eſt point de Muſiciens qui puſſent conſerver l'égalité pendant tout un morceau, & qui, à la fin de ce morceau, ſe trouvaſſent avoir battu la même quantité de meſures que le chronometre; mais auſſi cet inſtrument ne doit pas ſervir à marquer la meſure de tout le morceau, & ne doit que déterminer le mouvement ſur lequel le Muſicien doit commencer à la battre; voilà tout ce qu'on peut lui demander; c'eſt ce que Rouſſeau n'a jamais voulu comprendre, quoique M. Diderot lui ait prouvé que le Muſicien ne pouvant avoir l'œil ſur le pendule pendant toute la piece qu'il exécute, doit ſe laiſſer entraîner malgré lui quelquefois, & par conſéquent ne jamais ſe rencontrer exactement avec quelque chronometre que l'on pût inventer. L'objection de Rouſſeau ne vaut donc rien, puiſque le ſeul avantage qu'on doive deſirer dans le chronometre, c'eſt d'indiquer au Muſicien le mouvement exact dans lequel le Compoſiteur veut qu'on l'exécute, & que ſon objection ne regarde que la fin du morceau; ce qui ne fait rien à la choſe.

M. Diderot adoptant la façon de penſer de Deſcartes, rend raiſon, dans ſes Principes d'Acouſtique, du plaiſir que les conſonances font à l'oreille par la ſimplicité des rapports qui ſont entre les ſons qui les forment. Le plaiſir, dit-il, diminue à meſure que ces rapports deviennent plus compoſés; & quand l'eſprit ne les ſaiſit plus, ce ſont de véritables diſſonances. « Ainſi, ajoute Rouſſeau, c'eſt une opération de l'eſprit qu'ils prennent » pour le principe du ſentiment de l'harmonie ». Et pourquoi non? pourquoi ne pas croire l'eſprit aſſez intimement lié avec l'ame, pour penſer que ce qui contente l'un, doive faire plaiſir à l'autre.

Rouſſeau préfere le ſentiment de M. Eſteve, qui prétend que les harmoniques d'une conſonance concourant avec les harmoniques d'une autre, ces harmoniques ſe ſoutiennent mutuellement, deviennent plus ſenſibles, durent plus longtems, & rendent ainſi plus agréable l'accord des ſons qui les donnent. Ce ſentiment de M. Eſteve eſt ſans doute ingénieux; mais nous ne croyons pas que les harmoniques ſoient jamais la cauſe du plaiſir

plaisir que nous éprouvons, parceque ces harmoniques ne sont jamais entendus, même par l'oreille la plus exercée ; & c'est bien heureusement qu'on ne peut les entendre, car il n'y a pas de morceau où ces sons ne causassent une cacophonie continuelle, s'ils pouvaient être entendus.

Le sentiment de M. Diderot nous paraît bien plus probable ; mais il faut avouer que c'est du tems perdu que de disputer sur des chose purement d'opinion, & impossibles à démontrer. Nous avons de lui d'excellens principes d'Acoustique.

Dran (le) a fait paraître en 1765 un ouvrage dans lequel il propose des nouveaux signes pour marquer l'harmonie sur la basse-continue. Cet Auteur annonce son système sous l'idée de trois signes, sçavoir, les syllabes *do*, *di*, *ca*, qui ne sont autre chose que l'abrégé des trois mots *dominante*, *dissonant*, *cadence*. Par le signe *do*, il entend l'accord parfait qui se fait quelquefois sur la quinte du ton, que quelques ignorans appellent alors *dominante*, mais qui ne l'est pas quand elle porte l'accord parfait ; par le signe *di* il entend l'accord de simple septieme qui se fait sur la seconde note du ton ; enfin par le signe *ca* il entend l'accord de quarte qu'on fait quelquefois sur la dominante lorsqu'elle va former une *cadence*, sans s'appercevoir que l'accord de quarte se fait aussi sur la tonique précisément lorsque la cadence s'y termine.

On voit par-là que des notions très confuses, & souvent fausses, d'un petit nombre d'objets concernant l'harmonie, ont suffi à l'Auteur pour inventer sa méthode. Aussi à mesure qu'il a voulu la développer dans son ouvrage, & l'appliquer à des basses connues, a-t-il été obligé d'ajouter un nombre infini d'autres signes aux trois premiers qu'il avait d'abord conçus, & auxquels néanmoins son titre annonce qu'il réduit l'harmonie. Par exemple le *do* surmonté d'une croix, désigne l'accord sensible de septieme qui est vraiment alors l'accord de la *dominante* ; le *di* coupé d'un trait à la lettre D, exprime l'accord fondamental de la sous-dominante, comme serait *fa la ut re*, dans le ton d'*ut*, tandis que le même *di*, sans trait désigne l'accord de simple septieme *re fa la ut*. Enfin il est obligé de se servir, 1° des sept lettres de la gamme pour exprimer les toniques propres ; 2° des mêmes lettres associées aux *do* & aux *di*, lorsqu'on vient à changer de mode ; 3°. de ces mêmes lettres, mais traversées d'une

barre, pour déſigner des toniques étrangeres ; 4°. des mêmes lettres barrées, auxquelles il joint ou un ſeul trait perpendiculaire pour exprimer des ſimples ſeptiemes, ou deux traits pour marquer un accord de neuvieme, ou trois traits pour marquer celui de onzieme ; 5°. enfin, l'Auteur emploie des 2, des 4, des 6 & des 7, dans les circonſtances qu'il n'avait pas prévues, & où aucun de ſes ſignes ne peut exprimer un accord, ſans compter que par ſa méthode une note qui n'eſt marquée d'aucun ſigne, doit être réputée *médiante*, & porter l'accord de ſixte ordinaire : convention qui equivaut à un ſigne.

L'Auteur a accompagné ſon ouvrage de pluſieurs Planches qui préſentent des baſſes d'ouvrages connus auxquelles il applique ſes ſignes ; mais ces baſſes n'offrent pas à beaucoup près toute l'harmonie praticable ; & c'eſt à cette épreuve que l'Auteur aurait dû ſoumettre ſa méthode. Néanmoins le peu de traits d'harmonie qu'elle embraſſe, offre une telle complication de ſignes, qu'on n'aura pas de peine à préférer les chiffres en uſage, ſur-tout ceux des Harmoniſtes Français qui ont des principes.

Dubos (Jean-Baptiſte), né à Beauvais en 1670, d'un Marchand & Echevin de cette ville, entra en 1695 dans les bureaux des Affaires étrangeres, ſous M. de Torcy, qui le chargea de commiſſions importantes en Allemagne, en Italie, en Angleterre & en Hollande. Ce fut dans le cours de ſes voyages qu'il acquit de profondes connaiſſances en poéſie, en peinture & en muſique ; & nous leur devons ſes excellentes réflexions ſur ces arts. De retour en France, il obtint un canonicat & une penſion de deux mille livres, fut reçu à l'Académie Françaiſe, & nommé Secrétaire perpétuel. Il mourut avec ce titre le 23 Mars 1742, & nous a laiſſé pluſieurs bons ouvrages, dont celui des Réflexions eſt sûrement le meilleur. Voltaire a dit de l'Auteur de cet ouvrage : « Cependant il » ne ſavait pas la muſique, n'avait jamais pu faire des vers, & n'avait » pas un tableau » mais il avait beaucoup lu, vu, entendu & réfléchi, & perſonne n'a mieux raiſonné que lui ſur toutes ces matieres.

Dubreuil (Jean), Maître de clavecin, né à Paris vers 1710, frere de Mlle Dubreuil, célebre Maîtreſſe de clavecin, éleve de Bournonville, morte à Paris depuis peu de tems, a donné en 1767 un *Manuel harmonique* ou *Tableau des Accords pratiques*.

L'Auteur, dans cet ouvrage, traite des accords les plus connus dans la pratique, & donne des exemples de chacun d'eux en notes séparées, afin qu'on puisse s'exercer sur ces accords, soit en frappant tous les sons à la fois, comme sur le clavecin, l'orgue, &c. soit en les faisant entendre l'un après l'autre, &, par une espece d'harpégement, sur les instrumens où l'on ne peut exécuter une harmonie simultanée.

Ce plan de l'Auteur peut bien donner à un éleve la pratique des accords; mais il ne lui apprendra pas l'harmonie, qui ne consiste pas seulement à faire entendre sur un son donné tous ceux qui forment son accord, mais à donner à chacun des sons qui composent ce même accord, la marche qui lui est prescrite; & c'est en cela principalement que consiste ce qu'on appelle *l'harmonie.* Par exemple, pour former l'harmonie de la cadence parfaite sur les deux notes *sol* & *ut*, il ne suffit pas de frapper sur *sol* les sons *sol*, *si*, *re*, *fa*, & sur *ut* les sons *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, si le *re* & le *si* n'aboutissent à *ut*, si le *fa* ne descend à *mi*, & si le *sol*, en restant sur le même degré, ne forme cette liaison d'harmonie, sur laquelle est fondée la marche du *sol* de la basse, à l'*ut*.

A ce défaut essentiel s'en joint un autre; l'Auteur donne pour modèle d'harmonie ce qu'on appelle *la régle de l'octave*, sans s'appercevoir que cette prétendue régle, outre les fautes (*a*) qu'elle présente, a le défaut d'appauvrir encore l'harmonie, en accoutumant à un petit nombre de suites d'accords qui rendraient la musique bien monotone, si l'oreille ne conduisait les Compositeurs à varier davantage leur harmonie, en employant une multitude de successions, dont la régle de l'octave ne fournit ni ne suppose aucun modèle. Cet ouvrage, au reste, selon que nous l'apprend l'Auteur dans son *Avertissement*, était composé depuis quelques années, lorsqu'il l'a donné au public; aussi ne doit-on pas être étonné s'il ne présente rien de bien neuf, ni sur les accords, ni sur les successions d'harmonie. Il aurait mieux valu que l'Auteur l'eût *composé* plus tard, afin de se mettre un peu plus au courant de l'harmonie, ou du moins à peu-près au point où l'on était en France en 1767, lorsqu'il a mis au jour son *Manuel harmonique*, c'est-à-dire, trois ans après la publication du *Traité des Accords*, auquel l'Auteur aurait pu recourir, pour

(*a*) Voyez notre article *Blainville*, même chapitre.

y puiſer bien des choſes qui auraient enrichi ſon tableau d'accords *pratiques*.

M. Dubreuil a auſſi donné un recueil d'airs, ſous le nom de *Dictionnaire lyrique*, en deux volumes, où il n'a employé de clefs que celles qui font nommer *ſol* ſur la deuxieme ligne, ou *ſol* ſur la premiere (*b*), ſelon le plan qu'en avait formé M. l'Abbé Lacaſſagne, dans ſes *Elémens du Chant*. Il paraît par-là que M. Dubreuil ne voyait dans la nature que des voix de 1[er] deſſus, & des voix de baſſe, & qu'il ſuppoſait que le Public n'y voit pas autre choſe. Il aurait dû ſavoir qu'il y a encore des voix de bas-deſſus, de haute-contre, de taille, de baſſe-taille, qui ne pourront faire uſage de ſes airs qu'en les tranſpoſant ou en les faiſant récrire ſur d'autres tons. M. Dubreuil eſt mort depuis quelque tems.

Dupont. Nous avons de lui des *Principes de Muſique* & des *Principes de violon* par demandes & par réponſes.

Dupuis (Ericius). Le Cardinal Bona a prétendu que dès l'onzieme ſiecle (qui était celui de *Gui*) Ericius Dupuis ajouta une note aux ſix de Gui, pour éviter les difficultés des muances, & faciliter l'étude du chant. Cette aſſertion ne peut ſe ſoutenir, puiſqu'il ne nous en reſte point de veſtiges. On ne doute plus maintenant que cette ſeptieme note n'ait été ajoutée aux autres par *le Maire*, vers la fin du dernier ſiecle.

Cependant tout ſon mérite pourrait bien conſiſter à n'avoir donné que le nom à la note; car ſon utilité était démontrée depuis long-tems. Voyez les ouvrages du Pere Merſene.

Enchiriades vivait vers le huitieme ſiecle, & compoſa un *Traité de Muſique*.

Sigebert en parle dans ſon catalogue des Ecrivains.

Engramelle (le Pere Marie-Dominique-Joſeph), Religieux Auguſtin de la Reine Marguerite (*b*), à Paris. Il a donné en 1775, un ouvrage intitulé: *La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres*, &c. Cet ouvrage, neuf en ſon genre, & le premier qui ait été écrit ſur cette matiere,

---

(*a*) Ou *fa* ſur la quatrieme; la différence entre les deux *ſol* eſt de deux octaves.

(*b*) Ainſi nommés, parcequ'ils ont été fondés par cette Reine, premiere femme de Henri IV.

présente des vues excellentes & des méthodes particulieres, pour pouvoir noter avec précision & avec goût les cylindres employés dans les serinettes, les orgues portatives, les carillons, & enfin dans tout instrument qui peut exécuter des airs & autres morceaux de musique par des moyens mécaniques. On ne peut qu'applaudir au zele du P. Engramelle pour le progrès d'un art dont les facteurs ont toujours fait un mystere. « Comme je n'ai » obligation à personne, dit cet estimable Religieux dans son *Avant-* » *propos*, des connaissances que j'ai acquises sur cette matiere, je me » crois dispensé de tenir un secret que je n'ai jamais été dans le cas » de promettre; ce serait au contraire, de ma part, priver la société » d'une connaissance dont elle peut tirer la plus grande utilité ». En effet, son ouvrage sera non-seulement utile aux Amateurs, mais encore aux Artistes mêmes, qui y trouveront des ressources, & divers moyens de perfectionner leurs ouvrages.

Nous devons aussi lui donner les éloges qu'il mérite sur son amour pour les arts, & sur les peines qu'il s'est données depuis sa plus tendre jeunesse, pour travailler à leur progrès. Il serait à desirer que dans tous les couvens il y eût plusieurs Religieux qui eussent autant de mérite que le Pere Engramelle, & qui se donnassent autant de peine pour se rendre utiles à leur patrie & aux arts.

Nous apprenons par une des Feuilles périodiques de M. de la Blancherie, *Nouvelles de la République des Lettres & des Arts*, nº 12, page 83, que dans l'Assemblée du 21 Avril 1779, le P. Engramelle a démontré un instrument de sa composition, qui donne, selon lui, la division géométrique des sons, pour la maniere la plus parfaite d'accorder les instrumens.

« Cette découverte, ajoute-t-on, consiste à diviser géométriquement » une corde sonore en tons, semi-tons, commas, semi-commas, &c. & » à partager tous les sons possibles en autant de quantités qu'on le jugera » à propos, & en apprécier la valeur. On pourra, par ce moyen, accorder » tous les instrumens sans savoir la partition; il suffira de pouvoir saisir » l'unisson, &c... Cet instrument est soumis au jugementde l'Académie ».

Nous pourrions observer ici au P. Engramelle que ce qui jugera l'Académie même, au cas qu'elle soit favorable à ses idées, c'est l'indivisibilité du ton, démontrée depuis plusieurs siecles. Il sera aisé à l'Académie ou au P. Engramelle de voir à ce sujet Euclide, Théon de Smyrne, &c.

& parmi les Latins, Boëce, Macrobe, &c. Ce dernier s'exprime ainsi : *Sonum tono minorem veteres quidem semitonium vocitare voluerunt. Sed non ità accipiendum est, ut DIMIDIUS TONUS putetur*, &c. *In Somn. Scip. Lib.* 2, cap. 1.

Ce passage pourra suffire au P. Engramelle en particulier, pour le convaincre que ce qu'on appelle *semi-ton* ou demi-ton, n'est pas une moitié de ton, & qu'en conséquence tout systême musical qui a pour base la division du ton en portions égales, est un systême absurde, qui ne saurait *tendre à la perfection de la musique, en la dépouillant de ses obscurités & de ses contradictions*, &c. &c. comme on le dit dans la Feuille où l'on nous fait part de sa prétendue découverte.

Au reste, quelque jugement qui intervienne à ce sujet, nos Lecteurs pourront voir par le tableau des divers intervalles qui divisent l'octave, Tome III, page 350, à quelle distance des principes de la musique il faut se mettre, pour concevoir un ton quelconque comme divisible en différentes parties égales entr'elles.

On raconte cette anecdote sur le Pere Engramelle.

Un virtuose Italien se trouvait en Lorraine à la cour du Roi Stanislas ; il avait exécuté des pieces de clavecin qu'on avait fort admirées, mais qu'il n'avait voulu donner à personne.

Baptiste, Musicien du Roi de Pologne, en parla au P. Engramelle, qui crut entrevoir le moyen d'avoir ces pieces, & qui engagea Baptiste à lui amener son Claveciniste quelques jours après.

Pendant cet intervalle, le P. Engramelle plaça sous son clavecin un grand cylindre couvert de papier blanc, & recouvert de papier noirci à l'huile. Il fit un clavier de rapport, dont les touches répondaient à celles du clavecin, ensorte que tout ce qu'on exécutait sur le clavecin, se trouvait marqué sur le cylindre à l'aide du papier noirci. Ce cylindre était mis en mouvement par une manivelle placée à la pointe du clavecin, & porté sur des bois à vis, ensorte qu'il avançait un peu de côté à chaque tour, afin que les différentes marques ne pussent point se confondre. Sa révolution totale était de quinze tours, & durait environ trois quarts d'heure.

Tout ce mécanisme fut masqué de la maniere la plus adroite. Le Claveciniste se rendit chez le P. Engramelle au jour convenu, & il exé-

cuta ses pieces. Dès qu'il fut sorti, le Pere Engramelle découvrit son cylindre où il ne manquait pas une note. L'Italien étant revenu quelques jours après, on lui fit entendre une serinette qui répétait ses pieces, & imitait jusqu'aux agrémens de son jeu. Sa surprise ne saurait se peindre, & il ne put s'empêcher d'applaudir lui-même à un larcin fait d'une façon aussi ingénieuse.

Assurément nous sommes éloignés de vouloir rien diminuer du mérite du P. Engramelle, qui peut n'avoir jamais vu la description d'une machine à peu-près semblable, inventée en Angleterre. Nous nous souvenons de l'avoir lue dans les Transactions philosophiques, il y a plus de 25 ans.

Le P. Engramelle a prouvé qu'il avait assez de génie pour inventer des machines encore plus ingénieuses; ainsi nous ne prétendons faire aucun tort à sa gloire.

Esteve (M.), de la Société Royale de Montpellier, a attaqué avec raison la démonstration du Principe de l'harmonie de Rameau, qui n'était réellement qu'un systême. Il a prouvé qu'il n'est pas possible que dans la loi de nature les octaves des sons les représentent, & puissent se prendre pour eux.

Il a dressé deux tables, l'une des consonances, & l'autre des dissonances qui sont dans l'ordre de la gamme; & l'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des harmoniques des deux sons qui forment chaque intervalle.

Par la table des consonances, on voit que l'accord de l'octave conserve presque tous les harmoniques; on voit que l'accord de la quinte ne conserve que trois harmoniques; que la quarte n'en conserve que deux; qu'enfin les consonances imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la sixte majeure qui en porte deux.

Par la table des dissonances, on voit qu'elles ne se conservent aucun harmonique, excepté la seule septieme mineure qui conserve le quatrieme harmonique, savoir la tierce majeure de la troisieme octave du son aigu.

M. Esteve conclut de là que plus entre deux sons il y aura d'harmoniques concourans, plus l'accord en sera agréable; & voilà les consonances parfaites: plus il y aura d'harmoniques détruits, moins l'accord pourra plaire; voilà les consonances imparfaites.

Rousseau trouve cette hypothèse la plus simple & la plus naturelle; cependant il observe qu'elle confond dans la même cathégorie la tierce mineure & la septieme mineure, comme réduites également à un seul harmonique, quoique l'une soit consonance, & l'autre dissonance.

M. Esteve a proposé ce problême, savoir: *Si l'expression que donne l'harmonie, est préférable à celle que fournit la mélodie.* En examinant cette question, il en a donné la solution; car il a fait voir jusqu'à quel point la nature donne l'harmonie, & jamais la mélodie qui n'est qu'une convention des hommes.

Voilà jusqu'où M. Esteve a pu aller lorsqu'il écrivait; mais il est démontré aujourd'hui par le *Mémoire* de M. l'Abbé Roussier *sur la Musique des Anciens*, que chez tous les peuples, même avant l'invention du contre-point, la mélodie, ou, ce qui est la même chose, les différentes gammes ou échelles, imaginées par divers peuples, ne sont qu'une émanation de l'harmonie, c'est-à-dire, d'un assemblage de sons qui forment entr'eux une suite de consonances plus ou moins prolongée, comme:

si, mi, la, re, sol, ut, fa.

Les six quintes ou quartes consécutives que forment les sept notes que nous nous contentons d'exposer ici, ont fourni aux Grecs les sept sons qui composent principalement leur systême, *si ut re mi* & *mi fa sol la*; aux Chinois leur cinq tons *sol la si re mi*, ou *fa sol la ut re*, avec ce qu'ils appellent les deux *pien*, *mi* & *si*.

Quant à l'échelle *ut re mi fa sol la si ut* des Européens, elle n'est qu'une déduction du systême des Grecs; & quoique les Modernes se soient efforcés de retrouver l'origine de cette échelle dans divers phénomenes, tels que celui de la résonance d'un corps sonore, comme on l'a fait en France, ou celui du *troisieme son*, comme l'a fait Tartini en Italie, cette échelle existait néanmoins avant la découverte même de ces phénomenes, & sous une forme plus parfaite, quant à l'intonation, que ne peuvent la donner ces mêmes phénomenes. L'échelle même du mode mineur, dont les Théoriciens s'occupent encore aujourd'hui à chercher l'origine dans quelqu'effet physique, se trouve dans le systême des Grecs, ou, pour mieux dire, n'est elle-même que ce systême, tel que les Grecs nous l'ont transmis, avec l'addition du *la* inférieur, c'est-à-dire,

dire, de la corde dite *Pros lambanomene*, ſavoir : *la ſol fa mi re ut ſi la.*

Gui d'Arezzo, en ajoutant à la corde inférieure un *ſol*, qu'il a appellé *ſous-Proslambanomene*, a formé ainſi ſa gamme *ſol la ſi ut re mi fa*, de laquelle, en tranſpoſant les deux quartes *ſol la ſi ut* & *ut re mi fa*, on a formé enſuite la gamme actuelle *ut re mi fa : ſol la ſi ut.*

Lorſque les Européens voudront ne pas s'aveugler, ils verront qu'il n'y a pas à chercher pour retrouver l'origine de leurs gammes. Nous les renvoyons d'ailleurs au Mémoire que nous avons cité, pour y voir les preuves de ce que nous venons d'expoſer ſuccinctement d'après cet ouvrage. Mais on peut voir dans l'inſtitution de la Semaine planétaire, Chapitre IX de notre premier volume, pages 19, 20, le fondement des différentes gammes ou échelles qui en ont été formées.

Feillée (la) a donné en 1748 une Méthode pour apprendre les régles du *Plain-chant & de la Pſalmodie.*

Fleury. On a de lui une Carte des *Principes de Muſique*, & une Méthode pour le théorbe.

Fraguier (Claude-François), Abbé, né à Paris le 28 Août 1666, était fils d'un Capitaine au régiment des Gardes, d'une ancienne nobleſſe. Son amour pour le Grec lui fit acquérir des connaiſſances très profondes dans cette langue, & lui valut une place à l'Académie des Belles-Lettres en 1705, & une à l'Académie Françaiſe en 1707.

L'Abbé Fraguier crut avoir trouvé dans un paſſage de Platon, où le mot *harmonie* ſe trouve employé, en parlant d'un concert de pluſieurs voix ou de pluſieurs inſtrumens, que ce terme ſe prenait au même ſens que nous l'employons, & qu'il fallait en conclure que les Anciens avaient connu & pratiqué l'harmonie, c'eſt-à-dire, notre *contre-point ſimple & figuré.*

M. Burette s'inſcrivit en faux contre cette aſſertion, & prouva que ce paſſage ne devait s'entendre que d'un concert de voix qui chantent à l'uniſſon ou à l'octave (comme notre plain-chant).

Il prouva auſſi que Platon détermine le mot d'*harmonie* à ſignifier ſimplement la ſuite d'un chant, dans lequel les tons graves & les tons aigus ſont entre-mêlés, ſelon un certain rapport ſucceſſif.

Ariſtote prouve par ſes queſtions dans ſes problêmes, que les Grecs ne connaiſſaient pas d'autre harmonie que l'uniſſon ou l'octave.

1°. Pourquoi une monodie (ou voix qui chante ſeule) eſt plus agréable que ſi elle était accompagnée par une lyre ou par une flûte, quoique ces inſtrumens s'accordaſſent à former les mêmes ſons avec elle ?

2°. Pourquoi un inſtrument ſeul fait-il plus de plaiſir que le concert de pluſieurs inſtrumens touchés à l'uniſſon ou à l'octave ?

3°. Pourquoi l'uniſſon & l'octave ſont-ils *les ſeuls accompagnemens* qu'on ſouffre dans les concerts, & pourquoi la quarte & la quinte, quoique déſignées par le nom de conſonance, en ſont-elles bannies ?

M. l'Abbé Fraguier ne fut pas convaincu, & reſta dans ſon ſentiment : beaucoup d'autres font de même aujourd'hui ſans être auſſi ſavans ; ils ont ce tort-là de plus.

Il mourut d'apoplexie le 3 Mai 1728.

Frere (le ſieur) a donné les *tranſpoſitions de muſique de toutes les manieres*, pour ſervir de ſupplément à toutes les autres méthodes.

Garnier (M.), Accompagnateur du Roi de Pologne, Duc de Lorraine & de Bar, a donné une *Méthode pour l'accompagnement du clavecin, & bonne pour les perſonnes qui pincent de la harpe.*

Son but eſt de rendre les principes de l'accompagnement ſimples, intelligibles, & à la portée des perſonnes qui ne ſavent que la muſique. Son premier objet eſt la connaiſſance des accords ; le ſecond, la pratique ; & le troiſieme, le rapport qu'ils ont enſemble.

Enfin il eſpere mettre un éleve en état de ſavoir chiffrer une baſſe, & de l'accompagner ſans chiffres. Cette méthode eſt abſolument dans le même genre que nos anciennes méthodes, & n'apprend rien de neuf.

Nous ne croyons pas qu'on puiſſe s'en tenir à la définition que l'Auteur donne des accords conſonans & diſſonans. « Les conſonans, dit-il, ſont ceux » qui plaiſent à l'oreille ; les diſſonans ſont ceux qui lui déplaiſent ».

Aſſurément les diſſonans bien employés plaiſent au moins autant que les conſonans ; & quoique le célebre Pere Martini ait conſeillé à un jeune Compoſiteur Français qui voyageait en Italie, de faire le plus d'uſage qu'il pourrait de l'accord parfait, & de n'employer que rarement les

autres, nous ne pouvons penſer comme cet habile Profeſſeur, & nous prenons la liberté de conſerver notre goût pour les autres accords, quand on n'en fait pas litiere, comme dans le nouveau genre de muſique introduit en France depuis quelques années, & dans lequel on ne trouve pas trois meſures de ſuite, dans un mode mineur, ſans rencontrer la ſeptieme diminuée ou ſes dérivés. Nous croyons ne devoir approuver ni la regle générale du P. Martini, ni la pratique contraire, mais devoir garder un juſte milieu, c'eſt-à-dire, employer les diſſonances lorſque le ſujet ou le chant l'exige, mais ne pas bannir preſqu'entiérement les conſonances, ainſi que l'ont fait certains Auteurs modernes.

Geminiani. Quoique cet Auteur ſoit Italien, nous l'avons mis dans le Chapitre des Auteurs Français, parceque ſes ouvrages étant preſque tous écrits en Anglais, n'appartiennent pas plus à l'Italie qu'à la France; mais comme pluſieurs ſont traduits en français, ils ne ſe trouvent pas déplacés dans ce Chapitre.

On connaît les talens de M. Geminiani pour le violon. Les Muſiciens ont été élevés avec ſa muſique.

Les divers ouvrages didactiques ou élémentaires que Geminiani a publiés en Angleterre, ſont : *Traité du bon goût*, *& Regles pour exécuter avec goût*; *Leçons pour le clavecin*; *l'Art de jouer du violon*, en deux parties; cet ouvrage eſt aſſez connu en France; *l'Art de l'Accompagnement*, ou *Méthode nouvelle & commode pour apprendre à exécuter proprement & avec goût la baſſe-continue ſur le clavecin*; *le Guide harmonique* ou *Dictionnaire harmonique*, &c.

Le titre de ce dernier ouvrage, tel qu'il a paru en Angleterre, eſt : *Guida Armonica o Dizionario Armonico, being a ſure guide to harmony and modulation*, &c.

Cet ouvrage, auquel Geminiani a travaillé pendant une vingtaine d'années, & dont quelques-unes ont été entiérement conſacrées à ce travail, n'a point répondu à ce qu'on devait attendre d'un auſſi habile harmoniſte. C'eſt ſans doute le réſultat de ſes réflexions pendant toute ſa vie; mais qu'eſt-ce que les réflexions d'un ſeul homme, ſi on les compare à la ſcience même de l'harmonie, qui eſt le réſultat des réflexions de pluſieurs hommes, pendant une longue ſuite d'années!

Si Geminiani, au lieu de vingt ans d'un travail opiniâtre, se fût contenté de passer un an ou deux à prendre connaissance de l'état où est l'harmonie, depuis les écrits de Rameau, en un mot, depuis l'époque de la *basse fondamentale*, son ouvrage eût été & plus lumineux & plus méthodique, & aurait tout au moins embrassé une fois plus d'objets que ses seules réflexions n'ont pu lui en faire appercevoir. Il aurait d'ailleurs vu les choses d'après des principes, moyen bien plus sûr que le tâtonnement ou la routine des Musiciens (*a*).

Nous n'entreprendrons pas ici de donner une connaissance détaillée de l'ouvrage de ce grand Musicien. M. Serre, dans ses *Observations sur les Principes de l'harmonie*, a rempli cet objet avec la supériorité qu'on remarque dans ses ouvrages. On trouvera dans ses *Réflexions* sur l'ouvrage de Geminiani, l'énumération des accords contenus dans cette sorte de Dictionnaire d'harmonie, & d'assez longues listes de ceux qui y sont omis, & qui devaient y avoir place d'après les seuls principes que connaissait Geminiani.

Nous observerons à ce sujet qu'aux omissions énoncées par M. Serre, on peut aisément en joindre encore un très grand nombre, & tout au moins autant qu'en a relevé M. Serre. Mais quelqu'incomplet que soit l'ouvrage de Geminiani, dirons-nous avec M. Serre, les Amateurs de l'harmonie lui auront toujours l'obligation d'avoir conçu le premier, & d'avoir ébauché un genre d'ouvrage qui peut assez aisément être rendu plus utile & plus parfait.

Gerauld (St.), l'un des plus habiles Musiciens de son tems pour le chant & la musique, vivait dans le onzieme siecle, & avait été élevé à l'abbaye de Moissac, diocèse de Cahors. Il était aussi fort instruit dans la Grammaire, c'est-à-dire, dans toutes les sciences que l'on comprenait sous ce terme; ce qui n'était pas commun alors. Ses supérieurs reconnaissant

---

(*a*) M. Serre, en rendant compte du guide harmonique, dans ses *observations*, dit à la note de la page 178 : « J'ai lieu de présumer que M. Geminiani connaissait peu les « Traités de Composition, publiés depuis trente ou quarante ans ».

Il y a apparence que ce célebre Musicien ignorait que l'harmonie avait été élevée en science à-peu-près de son tems. Cet homme de génie n'eut pas manqué de s'instruire des nouvelles découvertes, s'il en avait eu connaissance.

en lui un talent singulier pour enseigner, l'engagerent à visiter les monasteres dépendans de Moissac pour instruire leurs freres; & il paraissait s'y être fixé, lorsque Bernard, Archevêque de Tolede, passant par Toulouse à son retour de Rome, l'emmena avec lui en Espagne. Il fut nommé grand Chantre de l'église de Tolede, & chargé du soin de l'Ecole épiscopale; enfin il fut élevé à la dignité d'Archevêque de *Brague*, & mourut dans un âge fort avancé.

Gerbert (M.). C'est par erreur que l'article de ce savant Auteur a été oublié dans le chapitre de ceux qui ont écrit en latin sur la Musique. Nous avons fait trop d'usage de son ouvrage, & nous l'estimons trop, pour le passer sous silence.

C'est un traité du chant & de la musique d'église, depuis son origine jusqu'à présent. Il est rempli de discussions savantes & de recherches curieuses. Voici son titre.

De Cantu et Musica sacra, a primâ Ecclesiæ ætate usque ad presens tempus. Auctore Martino Gerberto, monasterii & congregationis Sancti Blasii de Sylvâ nigrâ abbate, sacrique Romani imperii Principe. Typis San Blasianis, 1774, 2 vol. in-4°.

Le premier volume de cet ouvrage était imprimé, & l'impression du second était commencée, lorsqu'un incendie détruisit l'Eglise & l'Imprimerie de l'abbaye de Saint Blaise, le 23 Juillet 1768; & consuma jusqu'aux matériaux que M. l'Abbé de Saint Blaise avait rassemblés pour la composition de son livre, en parcourant la France, l'Allemagne & l'Italie. Cette perte ne le découragea pas, il recommença son ouvrage, & nous l'a donné en 1774. Il y régne la plus vaste érudition.

M. Gerbert distingue trois âges dans l'histoire de la Musique.

Le premier s'étend jusqu'au pontificat de Saint Grégoire. Le second, depuis cette époque jusqu'au quinzieme siecle. Le troisieme, jusqu'à nos jours.

Ce qu'il dit sur la maniere dont les Chrétiens célébraient l'office, est très curieux. Mais la psalmodie dont ils se servaient alors, ne peut se nommer chant.

L'épitaphe de *Mamert Claudien*, mort à la fin du cinquieme siecle,

composée par *Sidonius Appollinaris*, prouve qu'il y avait alors des écoles de chant dans les églises.

Psalmorum hic modulator & Phonascus
Antè Altaria . . . .
Instructas docuit sonare classes.

M. Gerbert ne croit pas que ce chant fût à plusieurs parties, ni qu'on accompagnât alors les voix avec des instrumens.

Il cite ces vers de *Fortunat*, qui semblent attester que les instrumens de Musique étaient en usage dans l'Eglise de Paris, du tems que *Saint Germain* en était Evêque (vers le milieu du sixieme siecle).

Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
Inde puer largam raptat ab ore tubam
Cymbalicæ voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet.
Atque hominum reparant verba canora lyram.

Mais ce qui est certain, c'est que jusqu'à la fin du sixieme siecle, le caractere du chant d'église fut la simplicité, la gravité & la majesté.

Le chant Grégorien fut introduit à la fin du sixieme siecle à la place du chant Ambroisien; il était moins sonore, mais plus doux & plus réglé. Pepin, pere de Charlemagne, l'adopta dans l'Eglise de France, pour qu'elle ne s'éloignât pas insensiblement de celle de Rome, comme faisait l'Eglise Grecque.

On avait alors de l'art du chant une idée bien supérieure à celle que nous en avons aujourd'hui. On le regardait comme un des principaux arts libéraux, & les gens de lettres les plus célebres se faisaient honneur de leurs connaissances en ce genre.

Ce n'était alors que dans les chants profanes qu'on employait les voix de femmes, ou les voix de ces hommes qui font au plaisir des oreilles le sacrifice de leur sexe. Nous voyons des Chanteurs de cette espece à la cour des Empereurs dès le commencement du troisieme siecle; mais ils furent exclus de la Musique sacrée durant tout le moyen âge.

M. Gerbert parcourt toutes le parties de l'Office divin, & donne des détails fort curieux ſur la maniere de le célébrer dans tous les ſiecles. Il donne des exemples de l'ancienne maniere de noter la Muſique avant l'invention des notes aujourd'hui en uſage.

Enfin il s'étend ſur la Muſique à pluſieurs parties, ſur l'uſage des inſtrumens dans les égliſes, & ſur quantité d'autres objets auſſi intéreſſans.

Giannotti, Contre-baſſe à l'Opéra, y entra en Mars 1739. Il eſt mort en 176... & a donné un Traité de compoſition eſtimé, intitulé: *le Guide du Compoſiteur*, 1759. Il avait beaucoup étudié le ſyſtême de la baſſe fondamentale, & l'enſeignait avec beaucoup de clarté; c'était un des meilleurs Maîtres de compoſition de ſon tems.

Gorlier (Simon) fit en 1560 un Livre de tablature d'*Epinette*, un de *Guiterne* (Guittare), un de *Ciſtre*, &c.

Grange (la). *Diſſertation ſur la nature ou la propagation du ſon.*

Gresset (M.). (Voyez ſon article au chapitre des Poëtes Lyriques Français).

Nous avons trouvé dans les Œuvres de ce Poëte charmant, un Diſcours ſur l'harmonie, que nous aurions deſiré n'y pas rencontrer, & dont nous ne parlons ici que parce qu'il nous fournit l'occaſion de conſidérer combien il eſt dangereux de vouloir parler d'un art que l'on ne connait pas, qu'il ſert à prouver que l'eſprit ne ſaurait tenir lieu de connaiſſances, & qu'il vaut mieux ſe taire que de prétendre à raiſonner ſur un ſujet qui exige des notions préciſes & exactes; l'analyſe que nous allons donner du Diſcours de Greſſet, prouve cette vérité mieux que tout ce que nous pourrions dire: puiſſe l'impreſſion que produiront néceſſairement les abſurdités que nous allons citer, avertir quelques perſonnes du danger que l'on court, & du ridicule que l'on riſque de ſe donner, quand avec des phraſes que l'on croit énergiques, & qui ſouvent ne ſont qu'extravagantes, on entreprend non-ſeulement de définir un goût que l'on peut avoir, quoique mal fondé, mais d'y aſſujettir encore les autres, & de leur preſcrire impérieuſement les ſenſations qu'ils doivent éprouver.

Le Discours dont nous parlons, fut d'abord écrit en latin par Gresset, qui le mit ensuite en français, tel qu'il existe dans ses Œuvres.

L'Auteur définit l'harmonie « un art au-dessus des louanges mêmes : » un art brillant, consacré dans tous les âges, par l'amour de tous les » peuples; un art sublime, par qui la terre s'entretient toujours avec » les cieux, & paie encore aux immortels le tribut de ses hommages ».

Il fait remonter l'origine de la Musique jusqu'à Ève, qui essaya d'imiter avec sa voix le chant des oiseaux. Il vient ensuite à Tubal, fils de Lamech, qui passe pour avoir inventé les instrumens, & par conséquent la musique instrumentale.

Descendant de siecle en siecle, il voit marcher la « Musique de beautés » en beautés, de nations en nations, de trônes en trônes. Tour à tour » le peuple Hébreu, l'heureuse Assyrie, la savante Égypte, la sage Grece » font de l'harmonie une de leurs loix fondamentales. Par-tout elle devient » la dépositaire des monumens de la patrie »; c'est-à-dire que l'art d'écrire n'étant pas encore connu, les Peuples ne conservaient leurs chroniques que dans des vers chantés souvent; & par le secours de cette tradition, ils rappellaient leur origine, les exploits de leurs conquérans, les préceptes de leurs arts, les louanges de leurs Dieux, leur morale, leur mythologie, leur religion, qui n'était appuyée, établie, que sur les secours de la Musique, puisque c'était par elle que les premiers Législateurs étaient sûrs d'engager, de persuader, de soumettre les esprits. Ils savaient : « qu'il faut prendre l'homme dans des filets dorés; que c'est un enfant » malade; que si, pour le guérir, on veut lui faire prendre quelque liqueur amére, il faut que les bords du vase soient baignés d'une » liqueur plus flatteuse, afin que trompé par ce salutaire artifice, il boive » à pleine coupe la santé & la vie ».

Ainsi Hermès, Orphée, Zoroastre, &c..... connaissant le naturel de l'homme pour la Musique, donnerent à l'harmonie une des premieres places dans le sanctuaire, & confierent au chant l'histoire de leurs divinités, les loix des fêtes, les coutumes des sacrifices, les hymnes de victoires, des hymenées, des funérailles; persuadés que la religion placée sur l'autel à côté de la Musique, s'y maintiendrait plus long-tems que si son autorité était seulement gravée sur le bronze ou sur le marbre, & que si elle ne régnait que par la terreur au milieu des feux, & la foudre à la main.

Gresset,

Greſſet, ſur la foi de Dom Calmet, prétend que la Muſique ne fut peut-être jamais plus réguliere que chez les premiers Peuples. « Alors, (dit-il)
» dans ſon printems, telle encore qu'une jeune nymphe, belle ſans fard,
» vive ſans affectation, elle marchait à la ſuite de l'aimable nature : depuis
» ces précieux jours, ſouvent déchue de l'état parfait, elle eſt à préſent
» plus occupée à recouvrer ce qu'elle a perdu de beautés, qu'à s'en chercher
» de nouvelles ».

A cela, nous ne répondrons que ce qu'il dit lui-même dans un autre endroit. « La Muſique des Anciens était ſans doute l'enfance de l'art,
» des chants ſans délicateſſe, des voix ſans goût, des airs ſans mouvemens,
» des inſtrumens ſans ame, du bruit ſans accords, &c. Comparer la
» Muſique ancienne à la nôtre, c'eſt comparer le premier crépuſcule du
» matin, l'éclat douteux de l'aurore, au ſoleil dans ſa courſe ».

Greſſet rapporte enſuite toutes les fables que nous connaiſſons ſur les effets de la Muſique des Anciens, données pour des vérités par pluſieurs Hiſtoriens, qui ſavaient que pour être lus, il faut plus s'attacher à plaire qu'à inſtruire, & que ce qui eſt incroyable ſe fait croire plus facilement que ce qui n'eſt que ſimple.

Après une longue énumération de tous ces contes abſurdes tant de fois répétés, pour prouver l'empire de l'harmonie, il aſſure que quand l'ame eſt triſte, & ne peut être égayée par aucune diſſipation, par aucun des pompeux écrits des Philoſophes altiers, des Stoïciens orgueilleux « qu'une
» voix touchante vienne frapper l'oreille, on ſe retrouve, on eſt conſolé;
» qu'ainſi mille raiſonnemens étudiés du pointilleux Sénéque, valent moins
» pour diſtraire nos peines, qu'une ſymphonie gracieuſe du ſublime Lully ».

Greſſet ne s'apperçoit pas que dans tout ſon diſcours il dit très-ſouvent ce qu'il ne veut pas dire, & ne dit pas ce qu'il voudrait dire. Par-tout il confond l'harmonie avec la mélodie, ignore que les Grecs n'entendaient par ce mot que l'*idée des proportions*, qu'ils ne connaiſſaient pas ce que nous appellons aujourd'hui harmonie, & ne l'auraient pas aimée s'ils l'euſſent connue, parce qu'ils ne faiſaient cas que de l'uniſſon, & quelquefois de l'octave.

Lorſqu'il vante le pouvoir de l'harmonie, c'eſt celui de la mélodie qu'il veut vanter; lorſqu'il loue le chant des airs de violon de Lully, c'eſt alors l'harmonie qu'il croit encenſer.

Pour rendre hommage à la Musique, à ce qu'il nous paraît, Gresset ravale trop les autres sciences. Voici ses termes: « On évite un sophiste, on » néglige un géomètre, on fuit un critique, on sifle un chimiste (*a*), à » peine remarque-t-on un grammairien; on aime au contraire, on recher- » che un éléve de l'harmonie, il est le citoyen de toutes les contrées, » l'homme de toutes les heures, l'égal de tous les hommes de goût & » de sentiment, le monde entier est sa patrie, &c. ». Assurément notre penchant nous porte à priser la Musique, peut-être plus qu'elle ne le mérite, mais nous ne croyons pas tout ce que vient de dire Gresset.

Il passe ensuite à l'utilité de cet art.

« Si les Législateurs ne l'avaient jugé nécessaire aux destins heureux » des Empires, l'auraient-ils fait marcher de front avec la Religion? . . . » Licurgue, en voulant former une République de héros, aurait-il inscrit » l'harmonie dans le livre austère des loix de Lacédémone ? Auroit-on » lu cette inscription sur la façade de l'école de Pythagore ? ».

» *Loin d'ici prophanes, que personne ne porte ici ses pas, s'il ignore* » *l'harmonie. Prophanes, loin d'ici.*

« Platon en auroit-il admis l'étude dans sa république de sages? Aristote, » & tant d'autres Philosophes héros du Lycée, du Portique, du Prytannée, » du Capitole, en auraient-ils recommandé l'usage, comme d'une science » également née pour le bien des mœurs, pour le progrès des vertus, » pour l'embellissement des arts, pour l'union des humains, pour la paix » du monde? &c....

Il prétend que le but de la sublime harmonie est, & a toujours été, d'embellir les préceptes, par ses charmes inexprimables. Il y a apparence que les Grecs voulaient trouver toutes ces propriétés dans la Musique; mais nous ne sommes pas si exigeans aujourd'hui, nous lui demandons

---

(*a*) Nous ne voyons pas pourquoi Gresset fait sifler les Chimistes de préférence aux Poëtes & aux Musiciens. Au surplus les excellens Chimistes s'embarrassent fort peu d'être applaudis ou sifflés. Leur laboratoire est leur théâtre, leurs fourneaux sont leurs acteurs, leurs procédés leurs pieces, & leurs résultats leurs succès. Ils n'ont besoin ni de parterre pour battre des mains, ni de journaux pour les juger. Peu leur importe ce qu'on pense de leurs travaux, puisqu'on ne peut les empêcher d'en jouir. Le Géomètre & le Chimiste dispensent le public de songer à eux.

tout ſimplement, & comme de bonnes gens, de nous égayer quand nous voulons rire, de nous intéreſſer quand nous voulons pleurer, & de faire beaucoup de bruit quand nous voulons nous étourdir ſur nos peines; mais nous la diſpenſons d'être comme le veut Greſſet, « une ſcience inſtructive, » une Philoſophie aimable, plus préciſe, plus efficace, plus agiſſante que » les autres, une morale vertueuſe moins glacée, moins aride, moins » peſante que celle des *Zénon* & des *Chryſippe*; un maître ingénieux qui » n'affecte point l'air de maître, & mene au vrai par des ſentiers fleuris, » enfin, qui vienne au ſecours de l'homme, quand il marche *indéfendu, &c.* »

Greſſet a beau nous aſſurer qu'elle a encore ſur les mœurs, le même pouvoir qu'elle avait autrefois, qu'elle répand des clartés, qu'elle célébre les vertus éclatantes du héros, les vertus tranquilles du citoyen, l'innocence couronnée, le crime foudroyé, qu'elle réveille l'indolence des grands endormis ſur les roſes, leur apprend des vérités qu'ils n'aiment point à lire, &c. Quel eſt celui de nous qui oſera ſe vanter d'être revenu meilleur de l'Opéra, de la Comédie Italienne, ou d'un Concert?

Il eſt aiſé de dire de belles phraſes dans un diſcours oratoire & poétique; de s'écrier: « Tantôt par tes foudroyans accords, troublant les airs » effrayés, tu frappes, tu intimides, tu conſternes le profanateur, tu lui » peins un Dieu vivant, terrible, inévitable, qui deſcend la flamme à la » main, porté ſur les aîles des tempêtes, précédé des tonnerres extermi» nateurs, & ſuivi par l'ange de la mort. Dans tes ſons menaçans, » l'impie croit entendre la marche formidable de ſon juge, le bruit de » ſon char de feu, la chûte des torrens enflammés, l'horreur du noir abîme, » l'arrêt irrévocable; tantôt par des ſymphonies, plus douces & plus con» ſolantes, tu ſuſpens ſon effroi, tu lui rends la confiance, tu lui peins » dans un nuage de fleurs, le Dieu de la clémence prêt à pardonner, ſi » l'impie ſait gémir, & la cendre ſur la tête, éteindre dans ſes larmes » les feux de l'éternelle vengeance ». Sans doute, voilà de belles deſcriptions, mais les Compoſiteurs doivent être bien étonnés, quand ils liſent tous les projets qu'on leur prête ſi gratuitement, auxquels ils n'ont jamais ſongé, & qu'ils regarderaient comme pure folie d'eſſayer à remplir.

Pour ſuivre le but qu'il s'eſt propoſé, d'élever la Muſique au-deſſus de toutes les autres ſciences, Greſſet s'exprime ainſi: « Que ſervent aux » mœurs tous ces arts que nous devons à l'oiſiveté des Prêtres de l'Égypte,

» l'exacte Géométrie, l'audacieuse Astronomie, la profonde Algébre ?
» Sciences trop indifférentes qui donnent tout à la spéculation, peu au sen-
» timent, rien à l'homme. Que sert aux mœurs l'étude de la grammaire &
» des langues, ou plutôt la science des syllabes ? Science superficielle &
» beaucoup trop puérile, qui nous apprend à nommer les vertus, sans
» nous apprendre à les acquérir ?

» Que sert aux mœurs l'étude tant vantée de l'Histoire ? (ensuite viennent tous les lieux communs dont on se sert dans les amplifications de Rhétorique) ».

» Que sert aux mœurs ce petit talent de thèses & de sophismes, qui
» se donne le nom de Philosophie ? chimères surannés, systêmes vagues, &c.
» Et telles sont pourtant les sciences prétendues dont on occupe nos plus
» beaux jours. O perte irréparable, perte trop peu regrettée ! &c. Toutes
» ces sciences sont étrangeres à l'homme, agréables peut-être à son
» esprit, mais inutiles à son cœur; l'harmonie seule jouit d'un pouvoir beau-
» coup plus personnel, & plus marqué sur ce cœur, elle en fait faire jouer
» les ressorts les plus secrets. . . Elle est donc utile en particulier aux mœurs
» de chaque citoyen, & en général à la sécurité, & au bonheur du corps
» entier de la république politique ».

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce chef-d'œuvre du déraisonnement, & nous n'aurions jamais cru qu'un pareil Discours fût du sage Gresset, s'il n'était imprimé dans ses Œuvres.

Ne nous laissons point aveugler par les charmes de son style, rendons à la Musique la justice qu'on lui doit, honnorons les bons Compositeurs, souvenons-nous avec reconnaissance de ceux qui ne sont plus, & encourageons ceux qui ne sont qu'à leur aurore, mais ne mettons jamais les uns ni les autres au-dessus du *Géométre*, qui instruit tous les arts utiles ; de l'*Astronome* qui guide nos vaisseaux dans des déserts immenses de vagues & de rochers ; du *Grammairien*, qui nous apprend à exprimer nos pensées ; de l'*Historien*, qui en nous apprenant ce qu'ont été les hommes, nous inspire de l'horreur pour les méchans, & le desir d'imiter les bons ; enfin, du *Philosophe* qui nous apprend à nous connaître, à réprimer nos passions, à vaincre nos penchans dangereux, & qui nous procure la seule jouissance desirable qu'il y ait en ce monde, *la connaissance de la vérité.*

Guillaume (S.), Abbé de S. Bénigne de Dijon, vivait dans les dixieme & onzieme siecles, & mourut en 1031. Il possédait si parfaitement la Médecine & la Musique, qu'il avait la réputation de surpasser tous les maîtres de l'art. Il corrigeait les antiennes, les répons, les hymnes, & les autres parties de l'office divin. Il introduisit aussi une nouvelle méthode différente du chant Grégorien, que Turstin, Moine de S. Etienne de Caen, ayant voulu établir à Glastemburi en Angleterre, dont Guillaume le Conquérant l'avait fait Abbé, il s'y éleva à cette occasion une espece de sédition fâcheuse. Guillaume a été canonisé.

Guilliaud (Maximilien) a fait imprimer en 1554 un *Traité de Musique*, dédié à excellent Musicien, M. M^{e} Claude *de Sermisy*, Maître de chapelle du Roi, & Chanoine de la Ste. Chapelle de Paris.

Hotteterre, né à Rome, était un excellent Joueur de flûte, & a donné des Principes de flûte assez estimés.

Il y avait une Mad. Hotteterre qui jouait bien du violon vers 1748.

On a aussi de Hotteterre un livre intitulé : *l'Art de préluder*.

Huet (Pierre-Daniel), Evêque d'Avranches, né à Caen en 1630; savant universel, & qui conserva la même ardeur pour l'étude jusqu'à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

Il mourut en 1721, & laissa d'excellens ouvrages. Il a écrit sur la musique.

Jacob, Ordinaire de l'Académie Royale de Musique, apprit de M. Gaviniès à jouer du violon, & enseigna cet art selon les principes de son maître ; ce qui lui donna de la réputation.

Il donna en 1769 une nouvelle *Méthode de Musique*, dans laquelle il établit des principes qui détruisent ceux que propose M. l'Abbé de la Cassagne dans son *Traité des Elémens du Chant*. Cet Auteur ne veut qu'une clef en musique, qui puisse servir à toutes les voix. M. Jacob démontre l'impossibilité de ce systême : voici une partie de ses raisons.

En général, une voix d'homme ou de femme, dès qu'on ne veut que chanter (& non crier) ne va pas au-delà d'onze degrés.

Les cinq lignes paralleles que nous appellons *portée*, sont le cadre

qu'ont choiſi nos peres pour y écrire ces onze degrés. De l'eſpace au-deſſous des cinq lignes juſqu'à l'eſpace au-deſſus, ce cadre préſente en effet onze poſitions; mais ſon principal office eſt de rappeller continuellement au Compoſiteur l'étendue & les bornes de chaque genre de voix pour lequel il travaille. Cependant il y a des voix qui ne ſont pas ſoumiſes à cette étendue, & qui montent ou deſcendent davantage; mais les cas particuliers ne ſont ni ne font la regle.

C'eſt donc pour cette raiſon qu'on a inſtitué les clefs de cette maniere :

Fa ſur la troiſieme ligne à la baſſe-contre.

Fa ſur la quatrieme ligne à la baſſe-taille.

Ut ſur la quatrieme ligne à la taille.

Ut ſur la troiſieme à la haute-contre.

Sol ſur la premiere au deuxieme deſſus des femmes.

Sol ſur la deuxieme au premier deſſus.

L'étendue de toutes les voix eſt compriſe dans l'étendue de ces portées. Comment a-t-on pu ſe flatter qu'une clef pût jamais avoir à elle ſeule autant d'utilité que toutes les autres enſemble ? C'eſt une idée que l'on peut ſe diſpenſer de combattre, puiſqu'elle ne ſoutient pas même un moment d'examen.

Après avoir prouvé la néceſſité des différentes clefs, M. Jacob ſe contente de propoſer une nouvelle maniere de ſolfier, & qui peut faciliter les progrès des commençans, puiſque cette maniere convient à tous les tons & à toutes les voix. Nous en donnerons ſeulement une idée.

Il appelle *un* la premiere ligne la plus baſſe des cinq qui compoſent une portée quelconque; 3 la deuxieme, 5 la troiſieme, 7 la quatrieme, & 9 la cinquieme. *Deux* le premier interligne d'en bas; 4 le deuxieme; 6 le troiſième; 8 le quatrieme, & 10 le cinquieme. Moyennant cette méthode, on ſait que 3 fait tierce avec 1 & avec 5, 4 avec deux & avec 6; que 4 fait une quarte avec 1 & avec 8, 5 avec 2 & avec 9, &c.

En gravant profondément cette méthode dans ſa tête, on acquerra une grande facilité pour la lecture des notes, & elle ſuppléera à la clef unique que M. l'Abbé de la Caſſagne avait deſtinée au même objet, mais qui n'a pas les mêmes avantages, & a beaucoup plus d'inconvéniens.

M. Jacob mourut à Paris peu de tems après avoir donné ſa méthode.

Il avait fait exécuter plusieurs motets au Concert spirituel, & possédait très bien l'harmonie.

Jamard (M.), Chanoine régulier de Ste Geneviéve, Prieur de Roquefort, Membre de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen, a donné des *Recherches sur la théorie de la Musique.*

M. Jamard, dans cet ouvrage, trouve qu'il est étonnant que les Italiens qui ne s'astreignent à l'observation rigoureuse d'aucun précepte, fassent de meilleure musique que nous qui possédons les vrais principes de l'harmonie.

Nous croyons qu'il y a plusieurs observations à faire à ce sujet. D'abord loin de convenir que les Italiens fassent de meilleure musique que nous, nous assurerons qu'au contraire la nôtre, en ce qui regarde le genre purement musique ou contre-point, est de beaucoup supérieure à celle des Italiens, & que nous ne leur cédons que dans la musique d'opéra, qui ne se travaille pas comme la musique proprement dite, & ne se regarde pas en général comme étant du ressort du contre-point.

En second lieu, il est bon d'observer que presque tous les Compositeurs Italiens ne travaillent que de routine, & selon la méthode de l'école où ils ont été instruits; fort peu d'entr'eux ont étudié la théorie, & ne se doutent seulement pas des principes sur lesquels elle est fondée. Il faut convenir néanmoins que c'est-là le défaut de la plupart des Praticiens. Il semble que la théorie soit pour eux une science étrangere, & qui n'a aucun rapport avec la pratique. Il ne peut cependant y avoir de pratique sûre & à l'abri des écarts & des bévues, que par la connaissance des principes de l'harmonie & des regles qui en émanent. Nous conviendrons, si l'on veut, que les Italiens l'emportent sur nous pour la mélodie; mais il faut aussi qu'on nous accorde que nous sommes leurs maîtres en harmonie, & que nous écrivons d'une maniere bien supérieure à la leur, pour l'exactitude, la pureté & l'élégance.

L'objection de M. Jamard nous paraît donc destituée de fondement.

La nouvelle théorie que cet Auteur propose, est celle que M. *Balliere*, de l'Académie de Rouen, a publiée en 1764. Elle est fondée sur l'échelle du cor de chasse, ou, ce qui est la même chose, sur les divisions d'une corde, qui répondent à l'ordre naturel des nombres; mais M.

Jamard pouſſe cet ordre juſqu'aux moindres diviſions ultérieures. Il eſt difficile de concevoir, puiſque l'oreille n'eſt plus conſultée dans ces opérations, comment cet Auteur a pu s'arrêter à un terme quelconque.

Au reſte, comme on a vu à l'article de M. Balliere, la réfutation de ce ſyſtême, renfermé des bornes plus étroites, il nous paraît inutile de revenir ici ſur l'extenſion qu'y donne M. Jamard. Son ouvrage cependant n'en eſt pas moins celui d'un homme de beaucoup d'eſprit; on y trouve une infinité de choſes bien vues & bien préſentées. Un ſeul principe lui a manqué, celui de la regle invariable des proportions muſicales; & toute théorie qui ne ſera pas fondée ſur ce principe, ne ſera qu'un amas d'erreurs. Au ſurplus, on ne doit pas rougir de ſe tromper, quand on a pour compagnons d'infortune les *Deſcartes*, les *Rameau*, les *Euller*, les *Tartini*, &c. tous ſectateurs aveugles de *Zarlin*, en ce qui concerne les proportions que cet Auteur établiſſait ſur la ſuite naturelle des ſix premiers nombres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, & dont le ſyſtême de M. Balliere, développé par M. Jamard, n'eſt que la continuation.

Il ſerait peut-être bon d'obſerver ici que cette ſuite de nombres ne formant qu'une progreſſion *arithmétique*, ne ſaurait être, comme telle, d'aucun ſecours dans la ſcience des ſons, dont les proportions & les progreſſions ſont purement *géométriques*, comme 1, 2, 4, 8, 16, &c. ou 1, 2, 3, 9, 27, &c., & que même dans les nombres 1, 2, 3, 4, la muſique ne ſe départ pas de cette conſidération géométrique. Elle ne voit dans 1, 2, que le tout doublé; dans 2, 3, que le tout ſurpaſſé de ſa moitié; & dans 3, 4, le tout ſurpaſſé de ſon tiers; ce qui n'a rien de commun avec la proportion dite *arithmétique*.

Julien (Pierre) fit en 1570 *le vrai Chemin* pour apprendre à chanter toute ſorte de muſique.

Jumilhac (le Pere de), Bénédictin. Il a donné un excellent ouvrage in-4° ſur le chant de l'égliſe, ſous ce titre: *La Science & la Pratique du Plain-chant, &c. Par un Religieux Bénédictin de la Congrégation de S. Maur.* Paris, 1673.

Comme le plain-chant n'eſt autre choſe que l'ancienne Muſique de nos peres, les Muſiciens & les Savans peuvent profiter beaucoup de la lecture de cet ouvrage. Il eſt accompagné de beaucoup d'exemples, & d'une multitude

titude de notes qui contiennent divers passages d'Auteurs anciens, tant imprimés que manuscrits, & qui prouvent les recherches infinies que le P. de Jumilhac a dû faire, avant de composer son ouvrage.

Parmi les manuscrits qu'il a consultés, il a eu en main celui de l'Abbaye de S. Evroult en Normandie, qui contient le micrologue de Gui Arétin, son antiphonaire & son graduel, avec les deux prologues qui précedent l'antiphonaire, l'un rithmique & l'autre en prose. Aussi rapporte-t-il plusieurs morceaux de ce précieux manuscrit. On voit, entr'autres, parmi ces morceaux, le système entier de Gui d'Arezzo, avec les nombres qui expriment les proportions de chaque son. Ces nombres sont exactement les mêmes que ceux qu'a donnés Meibomius, d'après Aristide Quintilien, dans sa collection *antiquæ Musicæ Auctores septem*, page 311. Ce sont en un mot les mêmes proportions que celles des anciens Grecs, dont le principe n'est autre chose qu'une série de consonances parfaitement justes entr'elles, & d'un égalité inaltérable de proportions; ce qui prouve combien les Modernes, depuis les écrits de Zarlin, se sont écartés des vrais principes.

Au Chapitre quatrieme de la troisieme Partie de son ouvrage, le Pere de Jumilhac fait voir que Jean de Murs, qu'on croit communément l'inventeur des différentes figures des notes, n'est au fond que le plus ancien Auteur bien connu, qui ait traité de ces différentes figures, sans néanmoins qu'il les ait inventées. Voici ses termes, page 120.

« L'invention de cette variété de figures & de leurs valeurs, est » communément attribuée à Jean de Murs, Docteur de Paris, qui vivait » vers l'an 1330, ainsi qu'il se voit par un manuscrit de sa théorie, » qui est dans la Bibliothéque de S. Victor de Paris, & par ce que Gas» sendi en a écrit. Néanmoins il est beaucoup plus vraisemblable qu'il » n'en a pas tant été l'auteur que le collecteur & le compilateur, qui, » le premier, a le plus amplement & le plus méthodiquement laissé par » écrit ce qui se pratiquait de son tems dans la musique, touchant la » valeur des notes, & la *perfection* ou l'*imperfection* de leurs tems, ainsi » qu'il paraît par les termes dont il use en expliquant ces choses dans la » théorie de sa musique, dans laquelle il ne traite que des proportions » qu'ont les sons, étant comparés les uns aux autres, & que, pour cet » effet, il divise en trois parties. Dans la premiere, il parle des propor-

» tions des nombres en général; dans la seconde des proportions des » consonances & des intervalles &c.; & dans la troisieme, des proportions » de la durée, ou du tems des mêmes sons, & des signes ou notes avec » lesquels on avait coutume de les marquer.... De sorte qu'avant le » siecle de Jean de Murs, il y avait variété, non-seulement dans les tems » & la mesure des sons, mais aussi dans les signes ou les notes qui en » marquaient la valeur ».

Mais ce qui prouve encore que Jean de Murs n'est pas l'inventeur des figures des notes, relativement à la mesure, c'est que dans la troisieme Partie de sa théorie de la musique, en parlant de la propriété des figures par rapport aux *modes* de tems, il rejette le sentiment de ceux qui disaient le contraire de ce qu'il établit. Il n'aurait certainement eu personne d'un sentiment opposé au sien, s'il avait créé l'objet dont il traite, ou s'il avait seulement été le premier qui en eût traité (*a*).

Lambert, Abbé de S. Bertin en 1095, enseignait la Grammaire, la Dialectique, la Théologie & la Musique. Ces sciences étaient alors également considérées, la musique n'ayant pour objet que de chanter les louanges de la Divinité.

Lambert (de St.) fit en 1702 *les Principes du clavecin*, contenant une explication exacte de ce qui concerne la tablature & le clavier, & *un Traité d'accompagnement* pour plusieurs instrumens.

Saint-Lambert, dans ses Principes du clavecin, veut que la main droite & la main gauche n'aient pour cet instrument que la même clef.

Montéclair a remanié ce systême pour mieux l'adapter à la disposition des cinq lignes de la portée, & à l'étendue générale des voix.

M. l'Abbé de la Cassagne, dans ses *Elémens du Chant*, a adopté ce systême, & l'a encore étendu.

Au reste, ce systême a pour base la transposition, & il est devenu tout à fait inutile par la maniere simple & naturelle dont on enseigne à

(*a*) *Figura est representatio vocis in aliquo modorum ordinatæ; & per hoc patet, quod signare figuræ debent modos, & non è contrà; licet* QUIDAM POSUERINT *quod figura est representatio vocis secundum suum modum.* Joan. de Muris in Musicæ Theoriam, part. 3. (Voyez l'ouvrage du P. de Jumilhac, pag. 273, suite de la note 3).

préſent la muſique, c'eſt-à-dire, ſans tranſpoſition, & en faiſant lire ce qui eſt écrit.

Lamy (Bernard), Prêtre de l'Oratoire, a fait une Rhétorique, dans laquelle il parle des ſons.

Lancelot (François) fit en 1685 une *Méthode facile* pour apprendre en peu de tems les vrais principes du Plain-chant & de la Muſique.

Laugier (Marc-Antoine), Aſſocié des Académies d'Angers, de Marſeille & de Lyon, né à Manoſque, diocèſe de Siſteron, en 1713, mort à Paris en 1769. Il avait été Jéſuite & Prédicateur du Roi.

Il n'eſt pas de notre objet de parler ici de divers ouvrages qui le diſtinguent parmi les gens de lettres. On connaît ſur-tout ſes *Eſſais ſur l'Architecture* & ſon *Hiſtoire de Veniſe*. Ce qu'il a écrit ſur la muſique, eſt une preuve de ſon goût & de ſes connaiſſances dans cette partie des beaux-arts. En 1756, étant à Lyon, il quitta les Jéſuites, & vint s'établir à Paris, où il entreprit une ſorte de Journal de Muſique ſous ce titre: *Sentiment d'un Harmoniphile ſur différens ouvrages de Muſique*, dont il donna d'abord la premiere Partie, & quelque tems après la ſeconde.

Cet ouvrage, qu'on avait annoncé comme devant être périodique, & qu'on peut regarder comme le premier Journal de Muſique qui ait paru en France, avait pour but de perfectionner le goût par les jugemens que l'Auteur portait ſur les ouvrages de muſique, à meſure qu'ils paraiſſaient. (Voyez l'Année littéraire, Octobre 1756, Lettre VIII, page 165); mais ce Journal n'a pas eu de ſuite, & l'objet important que ſe propoſait l'Auteur, n'a plus été ſaiſi par perſonne, bien que le beſoin de rappeller les principes, ſoit devenu plus preſſant de jour en jour.

Dans la ſeconde Partie de cet ouvrage, l'Abbé Laugier n'a pas craint de faire paraître ſous le nom de M. de Morambert, une nouvelle maniere de chiffrer la baſſe-continue, en annonçant une prétendue *méthode raiſonnée de l'accompagnement du clavecin*, que M. de Morambert, diſait-il, ſe propoſait de donner au public. Cette méthode, qui n'a jamais été donnée, était un ouvrage auquel travaillait M. l'Abbé Rouſſier, étant à Lyon, & dont il avait communiqué différentes parties à M. l'Abbé

Laugier, pour lors Jésuite, & demeurant dans la même ville (*a*). C'est de cet ouvrage que sont tirés, non-seulement les nouveaux signes pour chiffrer la basse-continue, mais encore le plan & la marche que suit l'Auteur en les annonçant.

Pour revendiquer ses nouveaux signes, M. l'Abbé Roussier fit insérer dans le second volume du Mercure d'Octobre 1756, une lettre par laquelle on voit que le P. Dumas, Jésuite, avait fait une exposition abrégée de ces mêmes signes, & sous le nom de M. Roussier, dans une séance de l'Académie de Lyon, tenue le 12 Septembre 1755. Dans la même lettre il releve plusieurs fautes d'harmonie, occasionnées par l'usage gauche qu'avait fait des nouveaux signes l'Auteur du *Sentiment d'un Harmoniphile*, en confondant sous le même signe les accords qui proviennent de la sous-dominante, & ceux que fournissent les simples dominantes.

L'Abbé Laugier répondit à cette lettre dans le premier volume du Mercure de Janvier 1757, soit pour insinuer, à l'égard des signes, que la même idée lui était venue, ainsi qu'à M. Roussier, soit pour justifier les fautes qu'on lui reprochait. Mais deux repliques de M. l'Abbé Roussier, insérées, l'une dans le Mercure d'Avril 1757, premier volume, l'autre dans celui de Septembre de la même année, lui ont entiérement fermé la bouche sur ces deux objets, à l'égard desquels il était bien difficile qu'il pût se justifier (*b*).

Lavoye Mignot fit en 1666 un *Traité de Musique* pour apprendre à composer à plusieurs parties.

Levèns, très bon Compositeur, & Maître de Musique de l'église métropolitaine de Bordeaux, a donné en 1743 un ouvrage *in-quarto*, intitulé : *Abrégé des regles de l'harmonie pour apprendre la composition*, qu'il a dédié à MM. du Chapitre de cette Métropole. Cet ouvrage est divisé en

(*a*) On a dû trouver parmi les papiers de l'Abbé Laugier un Tableau où tous les accords étaient exprimés par les nouveaux signes, de la main même de M. l'Abbé Roussier, ainsi que quelques autres manuscrits sur le même objet, que le Jésuite ne lui avait jamais rendus, lui alléguant qu'il les avait égarés.

(*b*) M. l'Abbé Roussier a fait usage de ses nouveaux signes dans ses *exemples pour le Traité des accords*, imprimés en 1776; il en donne une explication à la Planche 4.

deux parties. La premiere eſt renfermée dans ce qui concerne la compoſition ; la ſeconde préſente un nouveau ſyſtême de ſons.

On trouve une infinité de bonnes choſes dans la premiere Partie; elles ſont le fruit de l'expérience & de la pratique d'un habile Compoſiteur, & la partie de l'harmonie y eſt traitée d'après la baſſe fondamentale de Rameau, autant que l'Auteur a pu la comprendre ; car on voit par ſon ouvrage que l'habitude ou le talent de la compoſition ne marchent pas toujours avec l'aptitude à former des raiſonnemens juſtes, ou à ſaiſir diſtinctement les objets les plus eſſentiels dans la pratique de l'harmonie. Parmi les vérités les plus connues de cette ſcience, Levèns mêle ſouvent des erreurs contraires à ces vérités, & diamétralement oppoſées aux principes qu'il admet.

S'il reconnaît, par exemple, la différence entre le demi-ton majeur & le mineur, il prend enſuite ces deux ſortes de demi-tons comme ne formant l'un & l'autre que le même ſon. En recommandant de bien diſtinguer un *ut-dièſe* d'un *re-bémol*, un *re-dièſe* d'un *mi-bémol*, &c. *il faut éviter ſcrupuleuſement*, dit-il, page 3, *d'écrire l'un pour l'autre, quoiqu'ils donnent le même ſon.* Il n'eſt pas ſurprenant, au reſte, que Levèns croie que ces notes, différentes entr'elles, donnent le même ſon, puiſqu'un *la-bémol* eſt preſque pour lui la même choſe qu'un *ſol.* Il appelle, page 27, l'accord *la*b *ſi re fa*, un accord de *dominante*, *altérée d'un demi-ton*, & il a dit auparavant que dans le mode mineur on peut *altérer la dominante d'un ſemi-ton majeur*, c'eſt-à-dire, porter *ſol* à *la-bémol* (*a*).

S'il parle de l'accord fondamental de ſous-dominante, qu'il décrit aſſez bien, faiſant remarquer que la ſixte de cet accord eſt une diſſonance majeure, qui doit être ſauvée en montant; il confond enſuite ce même accord avec celui de *grande-ſixte*, dérivé d'une ſimple dominante, & dont la marche, la diſſonance & le ſon fondamental n'ont rien de commun. *La ſixte majeure de l'accord de ſous-dominante*, dit-il, page 33, *doit monter par degrés conjoints ou demeurer ſur le même degré.* Il prend ici,

(*a*) Les Italiens, en mode majeur, portent *ſol* à *ſol-dièſe.* Ainſi de ces différentes abſurdités, il réſulterait que la dominante d'*ut* ſerait arbitrairement ou *ſol*, comme l'entendent les principes de la Muſique, ou *ſol-dièſe*, ſelon les Italiens, ou *la-bémol*, d'après l'idée de *Levèns*.

comme on voit, deux accords différens pour un ſeul & même accord. La ſixte d'une ſous-dominante doit monter par degrés conjoints, cela eſt vrai; mais il eſt faux que cette ſixte puiſſe *demeurer ſur le même degré.* Une ſixte qui *demeure*, eſt celle qui appartient à l'accord de *grande-ſixte*, dérivé d'une ſimple ſeptieme, comme *fa la ut re*, dérivé de *re fa la ut.* Or la ſixte de cet accord reſte ſur le même degré, parceque, loin d'être une diſſonance majeure, elle eſt au contraire le ſon de comparaiſon contre lequel tous les autres ſont conſonans ou diſſonans; elle eſt, en un mot, l'octave du ſon fondamental, & c'eſt l'*ut* qui, dans cet accord, eſt diſſonance par rapport à cette octave du ſon fondamental, par rapport à *re*: diſſonance qui deſcend, pendant que le *re* reſte ſur le même degré, tandis que dans l'accord de ſous-dominante *fa la ut re*, c'eſt le *re* qui monte, pendant que l'*ut*, quinte du ſon fondamental *fa*, reſte ſur le même degré pour lier l'harmonie de *fa* à *ut*, comme le *re* a lié celle de *re*, c'eſt-à-dire, de *re fa la ut*, à celle de *ſol* ou *ſol ſi re* (*a*).

Dans la ſeconde Partie de ſon ouvrage, l'Auteur propoſe un nouveau ſyſtême de ſons, d'après la diviſion d'une corde ſonore, juſqu'à ſa dixieme partie, ſelon l'ordre naturel des nombres, comme:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Mais la difficulté, en muſique, n'eſt pas de trouver des ſons, tels que cette diviſion d'une corde peut les donner, ou comme peut en fournir naturellement un corps ſonore par ſa réſonance, ou certains inſtrumens dits *naturels*, comme le cor, la trompette, &c. Toute la difficulté conſiſte, ſi c'en eſt une, à choiſir dans une mine quelconque de ſons ceux que l'oreille adopte, ceux, en un mot, qui peuvent conſtituer un ſyſtême muſical; tout de même que, pour former un chœur d'harmonie, il ne s'agit pas de trouver un nombre de voix différentes entr'elles, comme

---

(*a*) Nous développons ici ce paſſage de *Levèns*, parceque c'eſt de ce même texte qu'eſt parti M. *Mercadier*, pour fonder ſon *nouveau ſyſtême de Muſique.* Voyez la note, page 40 de ſon Diſcours préliminaire. Mais on peut dire que ſi le ſyſtême de M. Mercadier eſt *nouveau*, l'erreur ſur laquelle il eſt fondé, n'eſt pas nouvelle, puiſqu'elle appartient en premier à *Levèns*, & qu'elle avait déja paſſé trente ans auparavant (en 1743), par l'illuſtre chapitre de la Métropole de Bordeaux, avant que l'Académie de Toulouſe l'approuvât en 1773.

ſerait de faire chanter pluſieurs perſonnes chacune à ſon ton de voix, mais de choiſir, pour telle ou telle voix, tel ou tel intervalle déterminé, afin que, toutes enſemble, elles forment un tout harmonique.

C'eſt ſans doute à quoi n'ont pas penſé encore ceux qui s'occupent journellement à chercher ce qu'on trouve par-tout, à chercher des ſons, pour en former enſuite quelque ſyſtême prétendu muſical, mais dont le ſeul effet, loin de faire une révolution dans la Muſique, comme s'en flattent ſouvent ces chercheurs de ſons, dont le ſeul effet, diſons-nous, eſt d'apprendre à tout le monde que leurs auteurs manquent d'oreille (ce qui ne dépend pas de nous) & de principes (ce qu'on peut apprendre avant de faire un ſyſtême).

Le ſyſtême muſical n'eſt pas à chercher: il exiſte depuis plus de quatre mille ans. C'eſt l'ouvrage des premiers hommes qui, formés en ſociété, ont commencé à s'occuper d'arts & de ſciences; & tout homme, dans tous les ſiecles, pourra trouver le même ſyſtême, s'il n'eſt pas imbu d'une partie des erreurs, des abſurdités qui ſe ſont gliſſées dans le monde, en matiere de muſique, depuis le premier établiſſement de cette ſcience, ſoit chez les Egyptiens, ſoit chez les Chinois. Voyez ce que nous avons rapporté dans notre premier Livre, touchant les Egyptiens & les Chinois, pages 19 & 127.

Or, dans la ſérie des nombres de *Levèns*, l'oreille réprouve d'abord celui qui répond à 5, comme formant avec 4 une tierce majeure trop faible, & avec 6 une tierce mineure trop forte; enſuite le ſon qui répond à 7, comme ne formant aucune intonation connue ou légitime, c'eſt-à-dire, ni *la-dièſe*, ni *ſi-bémol*, & comme donnant une tierce trop affaiblie de 6 à 7, & un ton trop fort de 7 à 8. Cependant, d'après ces diviſions non-harmoniques de la corde, *Levèns* a cru faire une découverte dans ces ſortes de ſons. Auſſi propoſe-t-il différentes ſortes d'intervalles. Il reconnaît, par exemple, trois ſortes de tons: celui qu'il appelle *majeur*, comme de 7 à 8, celui que nous connaiſſons depuis les Grecs, de 8 à 9, qu'un inſtinct involontaire lui fait appeller *parfait*, & celui des Modernes, de 9 à 10, auquel il conſerve le nom de *mineur*.

A l'égard des demi-tons, outre ceux que la théorie moderne adopte, & qui détonnent déja aſſez, il en a encore un bon nombre d'autres: *Les*

semi-tons de 16 à 17, de 17 à 18, de 18 à 19, de 19 à 20, de 20 à 21, dit-il, page 85, *ne sauraient être récusés.* En matiere d'aunage, qu'on nous permette cette expression, *Levèns* a raison; mais l'oreille & la musique n'admettent pas des sons qui se suivent par une progression arithmétique; les sons musicaux sont entre-eux dans des proportions géométriques (*a*).

Quoi qu'il en soit, si cet Auteur vivait encore, il aurait lieu d'être tout glorieux, qu'un *Abrégé*, un Livre de quelques feuillets comme le sien, eut été la source & l'occasion d'ouvrages plus volumineux, entrepris par des Savans (*b*), où ses idées, & les conséquences que ces mêmes

---

(*a*) Si les nombres 1, 2 donnent l'octave, ce n'est pas parceque 2 excede 1 d'une unité, c'est parcequ'il l'excede du double. De même les nombres 2, 3 donnent la quinte, non à cause que 3 surpasse 2 d'une unité, mais parcequ'il le surpasse de sa moitié en sus, comme feraient les nombres 4 & 6, ou 6 & 9, dans lesquels le second nombre surpasse le premier de sa moitié de plus; rapport dit pour cela *sesquialtère*, & qui est celui de la quinte. Quand même le rapport de 15 à 16 donnerait un demi-ton juste, il ne s'ensuivrait pas de-là qu'il y eût un demi-ton de 16 à 17, de 17 à 18, &c.

(*b*) Le *nouveau systême* de M. Mercadier, & la *Théorie* de M. Balliere, approuvée par l'Académie de Rouen, bien que dans cette Académie, comme dans toutes celles de France ou des Pays encore barbares qui peuvent en avoir, la Musique ne soit point classée parmi les sciences qu'on y cultive. Rameau, créateur de ce qui forme aujourd'hui la science de l'harmonie, partie très essentielle dans la Musique Européenne, Rameau, disons-nous avec une sorte de honte, n'a été d'aucune Académie, la Musique étant si dégradée parmi nous, que ces corps célebres semblent ne s'être pas apperçus encore que la Musique est une science.

Cependant en Chine la Musique est la premiere des sciences, la *Science des sciences*, comme ils l'appellent : il y a des Professeurs de Musique dans l'université de Cambridge, & dans celle de Salamanque, il devrait y en avoir à Paris; puisque dans la fondation de Ramus, la Musique est spécialement nommée. Pourquoi un homme du mérite de *Rameau*, de M. *Serre*, de l'Abbé *Roussier*, &c. ne seraient-ils pas reçus à l'Académie des Sciences. Certainement ils calculent aussi bien qu'un grand nombre de Géomètres, dont on voit les noms dans les fastes de l'Académie. Si cette respectable compagnie ne trouve pas cette science digne de ses regards, pourquoi plusieurs de ses Membres ont-ils cherché, & cherchent-ils encore à la connaître & à l'enseigner? L'un des plus habiles Géomètres de l'Europe, celui qui rend le plus de justice aux talens & au mérite, a honoré Rameau, aime la Musique, l'a étudiée, simplifiée & éclaircie. Un autre habile Académicien travaille depuis long-tems à combiner un systême de idées

idées ont fait naître, se trouvent approuvées par les Académies des pays qu'habitent ces Savans.

Loulié (François), fit en 1696 des Élemens de Musique, avec la description du chronomètre, instrument destiné à marquer les véritables mouvemens.

En 1698, il donna un nouveau système de Musique, avec la description du sonomètre, instrument à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le clavecin. Il mourut en 1702.

M * * *, ancien Secrétaire du Roi, a donné en un ouvrage intitulé : *Hymnologie ou Hymnes & Proses du Bréviaire de Paris pour les principales Fêtes, &c.*

Qui croirait qu'un homme ayant l'usage de sa raison, & voulant non pas simplement écrire sur une science, mais en changer les principes, puisse proposer de couper un ton en quarts, en trois-quarts, &c. Et cela pour nous donner une autre gamme que celle qui est en usage! L'Auteur qui a certainement lu dans nos harmonistes, que dans la formation de l'échelle, *ut re mi fa sol la si ut*, il fallait supposer un repos à *sol*, afin d'éviter la dureté d'intonation qui résulte du triton de *fa* à *si*, lorsqu'on parcourt successivement les degrés de cette échelle, proposa d'entonner de *fa* à *sol* un ton; de *sol* à *la* trois-quarts de ton; & de *la* à *si* un ton un quart. Voici comment il veut qu'on entonne la gamme :

D'*ut* à *re*. . . . . . 1 ton.
De *re* à *mi*. . . . 1

Musique; & quoique ce ne soit pas le véritable, son travail ne prouve pas moins le cas qu'il fait de cette science. Il est étonnant que, dans un siecle où le goût de la Musique est peut-être le goût dominant, on fasse si peu de cas de la théorie, quand la pratique est aussi universelle. Qu'en résulte-t-il? que presque tous les Compositeurs ignorent la composition; qu'ils ne travaillent que d'oreille ou de routine; que leurs ouvrages fourmillent de fautes & d'absurdités, & que l'art, au lieu de s'agrandir par de nouvelles découvertes, s'appauvrit, & n'aura bientôt plus pour base que les caprices de Compositeurs & des soi-disans Théoriciens, qui veulent établir de nouvelles regles pour n'avoir pas la peine d'étudier les anciennes, que souvent ils n'ont pas l'esprit de comprendre.

De *mi* à *fa*. . . . $\frac{1}{2}$.
De *fa* à *sol*. . . . 1
De *sol* à *la*. . . . $\frac{3}{4}$.
De *la* à *si*. . . . 1 $\frac{1}{4}$.
De *si* à *ut*. . . . $\frac{1}{2}$.

Cet Auteur croit par-là faire disparaître l'intervalle de trois tons qu'on remarque de *fa* à *si*. Mais le résultat des intonations absurdes qu'il propose, quand même elles seraient praticables, ne donne-t-il pas toujours de *fa* à *si*, la somme totale de trois tons ? comme :

Fa sol. . . . 1 ton.
Sol la. . . . $\frac{3}{4}$.
La si. . . . 1 $\frac{1}{4}$.
3 tons.

Sans doute que l'Auteur s'est figuré que les harmonistes étaient embarrassés de ce que de *fa* à *si* l'on marche à pas égaux dans la gamme, & il s'est évertué à trouver un système, où en formant des pas inégaux on esquiverait la difficulté dont il a cru que les harmonistes étaient embarrassés, comme si de marcher à pas égaux, même en harmonie, n'était pas une chose plus aisée que de racourcir un pas pour allonger d'autant le pas suivant.

Nous nous serions dispensés de rapporter une idée si absurde, si nous n'avions été bien aises de faire voir jusqu'à quel point de déraison l'esprit peut aller, quand il ne suit que ses caprices, ou peut-être sa paresse ; lorsqu'il trouve plus court de réformer les régles, que de se mettre à les étudier.

MALCOLM. Dans un de ses ouvrages, il doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les instrumens.

MARCHAND (Louis-Joseph), a donné en 1739 un *Traité de Contre-point simple*, ou chant sur le livre.

MARTENNE (Edmont), né en 1654, à Saint-Jean-de-Losne sur la Saône, se fit Bénédictin à saint Remy de Rheims en 1672. On trouve

plusieurs choses intéressantes sur la Musique, dans son ouvrage, intitulé : *Traité de l'ancienne discipline de l'Eglise dans la célébration de l'Office divin.* Il mourut à Paris dans l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, le 20 Juin 1739.

MARTIN (Claude), né à Autun en Bourgogne, composa une Institution musicale, & des Elémens de Musique, *in*-4°, imprimés en 1550.

MASSON. *Traité des régles de composition*, 1705. Il y a eu plusieurs éditions de ce Traité, qui était chez nous un ouvrage classique, avant que Rameau eût élevé en science ce qu'on appelle aujourd'hui *l'harmonie.*

Cet ouvrage de Masson, comme tous ceux de son tems, est une sorte de *code*, où l'on prononce d'un ton d'oracle : *cela est bon*, *cela est mauvais*, &c. C'est ainsi qu'on voyait la science de l'harmonie du tems de cet Auteur, & ce n'est pas autrement que continuent de la voir plusieurs Compositeurs, dont toute l'habileté, en matiere d'harmonie, consiste à avoir retenu ce qu'*on a dit*, ou ce qu'ils ont vu pratiquer à d'autres, & sur-tout si c'est *souvent* ou *rarement* ; car c'est-là leur grand principe pour juger de ce qu'ils doivent regarder comme bon ou comme mauvais. Aussi ne peut-on presque plus rien imaginer d'absurde en harmonie qui ne soit aujourd'hui mis en œuvre, en vertu de ce grand principe.

Il est malheureux qu'en France, où l'on avait été éclairé un moment par les principes de l'harmonie, on retombe insensiblement, à l'égard de cette science, dans la barbarie qu'une foule d'étrangers vient faire revivre parmi nous! Et cela, parceque la plupart de nos Musiciens confondent des choses très différentes entre elles : le talent de faire l'ariette ou celui de mettre des paroles en chant, & la science de l'harmonie. La plupart concluent qu'un faiseur de chant ou un faiseur d'ariettes est un modele à suivre quant à l'harmonie. Ce serait à-peu-près conclure qu'un bon Poëte est un habile Géomètre ou un grand Mathématicien. L'harmonie, (il est bon de rappeller cela à la nation) l'harmonie est une science que ne donna jamais le talent de faire du chant, de quelque nature que soit ce chant. Ce talent est donné par le goût, ou s'acquiert par l'habitude des bons modeles, ou par le séjour dans les pays où l'on sait faire

du chant ; mais l'harmonie s'acquiert par l'étude, & aucun Français n'apprendra jamais cette ſcience, en voyageant pour cet objet. Nous en avons un exemple récent dans un de nos Muſiciens, revenu d'Italie avec la perſuaſion que dans une compoſition muſicale, il ne faut gueres ſe départir de *l'accord parfait* (a), c'eſt ſe mettre à-peu-près au point où l'on en était avant Maſſon.

Melanchton (Philippe), né dans le Palatinat du Rhin en 1497. Il vint à Heidelberg en 1509. Le Duc de Wirtemberg l'appella à ſon ſervice, pour profeſſer la langue grecque. Il a écrit ſur la Muſique. Il mourut en 1560, & fit lui-même ſon épitaphe.

Iſte brevis tumulus miſeri tenet oſſa Philippi,
Quis qualis fuerit neſcio, talis erat.

Menetrier (Claude-François). Il naquit à Lyon le 10 Mars 1631; & apporta en naiſſant les plus grandes diſpoſitions pour les ſciences. Il avait une imagination vive & aiſée, une mémoire prodigieuſe & ſinguliere, & fut admis à l'âge de quinze ans au noviciat des Jéſuites. Il profeſſa la philoſophie à Chambery, à Vienne & à Grenoble.

Louis XIV étant à Lyon, le Pere Menetrier qui y était établi depuis quelque tems, pour amuſer Sa Majeſté, compoſa un ballet, dont on admira l'invention, ainſi que la beauté des décorations. Il donna d'autres ſpectacles ſuperbes à Turin, pour le mariage du Duc de Savoie, avec Françoiſe d'Orléans.

A ſon retour à Paris, en 1670, il ſe livra tout entier aux occupations de la chaire, & prêcha pendant plus de vingt-cinq ans dans les premieres égliſes de Paris.

Enfin il termina ſa vie le 21 Janvier 1705. Sa mort fut cauſée par un excreſcence de chair qui s'était formée à l'orifice inférieur de l'eſtomac.

(a) C'eſt ce que l'oracle de l'Italie, le P. Martini, a beaucoup recommandé à l'Auteur de *l'Union de l'Amour & des Arts*. Il eſt à ſouhaiter que cet Auteur s'en tienne toujours à l'harmonie qu'il ſavait avant de partir pour l'Italie. Cette harmonie, jointe à des tournures de chant qu'on aime aujourd'hui, lui ferait aiſément ſurpaſſer ſes modeles.

Parmi ses ouvrages nombreux, nous ne ferons mention que, 1°. des Remarques pour la conduite des Ballets; 2°. des Représentations en Musique, anciennes & modernes; 3°. des Ballets anciens & modernes. Le Pere Menetrier était parent du savant Antiquaire de Dijon, mort en 1634, & enterré à Saint Médard de Dijon, où l'on voyait cette épitaphe singuliere :

« Cy gît Jean le Menestrier;
» L'an de sa vie soixante-dix
» Il mit le pied dans l'estrier,
» Pour s'en aller en Paradis ».

Mercadier (M.) a donné en 1776, un *nouveau Système de Musique théorique & pratique*, approuvé par l'Académie Royale des Sciences de Toulouse, & dédié à M. d'Alembert.

Parmi beaucoup de bonnes choses concernant certains détails de pratique, cet ouvrage présente une multitude d'erreurs, tant à l'égard des principes de l'harmonie que dans les conséquences que l'Auteur tire de ces principes, qu'il ne s'est pas donné la peine d'étudier assez pour les comprendre. Ce sont ces principes mal entendus qui lui ont fourni assez de conséquences pour donner à son ouvrage le titre de *nouveau* Système. Cet ouvrage ne nuira certainement pas à ceux qui connaissent les principes de l'harmonie, mais il peut faire beaucoup de mal à ceux qui voudront étudier pour la premiere fois la science de l'harmonie dans ce livre. Le vrai & le faux y sont présentés du même style, c'est-à-dire, ou comme des principes reçus, ou comme des faits de pratique généralement admis.

En se nourrissant davantage des principes de l'harmonie, l'Auteur se serait abstenu de dédier son ouvrage à M. d'Alembert, puisque les *Elémens de Musique* de ce savant Géomètre suffisent pour mettre dans tout leur jour la plus grande partie de ses erreurs, touchant la succession des accords & autres objets. Nous allons rapporter la plus essentielle de ces erreurs, pour prouver la confiance que l'on doit à un pareil ouvrage.

On sait que d'une dominante, on ne peut que descendre de quinte ou de tierce, ou monter de seconde; c'est comme de *re* dominante, aller à *sol*, ou à *si*, ou à *mi*; cependant, d'après l'erreur où se trouve M.

Mercadier, il ſerait permis de paſſer aux trois autres ſons qui reſtent : ſavoir, à *la*, à *ut* & à *fa* ; c'eſt-à-dire, par-tout où l'on veut, puiſque depuis *re*, il ne reſte plus que les ſix notes *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*. Par ſon ſyſtême, la ſoudominante peut tenir la même marche, quoiqu'il ſoit reconnu qu'une ſoudominante ne peut que monter de quinte. La ſource de deux erreurs ſi monſtrueuſes, eſt que l'Auteur n'a pas ſu diſtinguer l'accord fondamental de ſoudominante d'avec l'accord dérivé d'une ſimple dominante. S'il avait voulu faire un réſumé de ſes principes, il aurait vu qu'il était aſſez inutile d'écrire ſi au long touchant la maniere d'employer les diſſonances, dès que, d'une part, il permet de les placer où l'on veut, & comme l'on veut (préparées ou non préparées), & que, de l'autre, ayant ôté toute ſorte de frein à la Baſſe, ces mêmes diſſonances ſe trouvent ainſi, par ſes principes, toujours ſauvées d'une maniere ou d'une autre, c'eſt-à-dire, ou comme elles doivent l'être, ou comme l'Auteur l'entend.

On peut juger du reſte de l'ouvrage par le peu que nous obſervons ici. Il ſerait trop long de diſcuter les erreurs de toute eſpece qui fourmillent dans ce prétendu ſyſtême, tant ſur la ſucceſſion des accords que ſur leur conſtruction même, & ſur les proportions des ſons, que l'Auteur ne craint pas d'aſſurer avoir établies, d'après ſa propre expérience, bien qu'il ſoit évident par les proportions factices qu'on trouve dans ſon ouvrage, qu'il n'a fait à cet égard que copier les Auteurs modernes, ſi on n'aime mieux ſuppoſer que M. Mercadier a naturellement l'oreille fauſſe ou viciée par de mauvais principes (*a*); car la tierce majeure n'eſt pas dans le rapport de 4 à 5, ni la mineure dans celui de 5 à 6, &c. Ce n'eſt que dans les écrits, qui depuis deux ſiecles, répetent Zarlin, que cela ſe trouve ainſi; mais il eſt démonté que la tierce majeure,

---

(*a*) L'Auteur avertit, dans ſon Diſcours préliminaire, page 30, qu'il ne s'agit que de conſulter l'organe, pour chercher les premieres propriétés des ſons diverſement combinés, &c. & l'on voit, à la page 13 de l'ouvrage, qu'il prend l'oreille pour *le ſeul juge* des proportions. Voyez encore l'Extrait des Regiſtres de l'Académie des Sciences de Toulouſe, qui aſſure que M. Mercadier a cru ne devoir conſulter que l'oreille pour meſurer le degré de perfection des conſonances. Nous ſommes perſuadés que l'*oreille* de l'Académie aurait rencontré plus juſte, ſi elle avait voulu répéter les expériences.

telle qu'on la chante & qu'on l'entonne sur le violon, le violoncelle, &c est de 4 à $5 \frac{1}{16}$, & par conséquent la mineure de $5 \frac{1}{16}$ à 6, &c. Mais ce que l'on ne doit pas passer sous silence, c'est cette attention de l'Auteur à s'élever contre Rameau quand il le peut. Il remarque, à la note de la page 237, que Rameau, dans son chapitre 17 du second Livre du Traité de l'Harmonie, était tombé dans des erreurs qui, dit-il, *ont été relevées en partie par M. Rousseau*, au mot *cadence* de son Dictionnaire. On peut voir dans notre article *Rousseau*, qui a raison de lui ou de Rameau, & qui des deux mérite d'être relevé.

Merchi (M.), Maître de guitarre, a donné en 1777 un *Traité* des agrémens de la Musique, exécutés sur la guitarre, contenant des instructions claires & des exemples démonstratifs sur le pincer, le doigté, l'arpége, la batterie, l'accompagnement, la chûte, la tirade, le martellement, le trille, la glissade & le son filé, &c.

Cet Auteur a fait une quarantaine d'œuvres pour la guitarre, la mandoline, &c. dans lesquels on trouve quantité de jolies chansons & de jolis accompagnemens.

Mermet (M. Bollioud de), Secrétaire de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres de Lyon, a donné en 1746 un petit écrit sur *la corruption du goût dans la Musique Française.*

Cet Auteur estimable pouvait d'autant mieux être bon juge sur cette matiere, qu'il était très habile Musicien, & jouait si bien de l'orgue, que les meilleurs Organistes ne manquaient pas de l'aller entendre lorsqu'on savait qu'il allait s'amuser à quelqu'orgue; ce qui lui arrivait quelquefois, sur-tout dans l'église des Chanoines Réguliers de S. Antoine, à Lyon.

Au reste, M. de Mermet s'éleve contre les coutumes abusives qui commençaient de son tems (en 1746) à attaquer le bon goût. Eh, bon Dieu, qu'eût-il donc dit, s'il eût écrit de notre tems!

Michel-Ange a donné une *Méthode pour le théorbe.*

Monteclair a donné une Méthode facile, dont les principes sont fort détaillés, avec plusieurs leçons à une & à deux voix, & des Leçons de

musique, divisées en quatre classes, avec un abrégé des principes. Voyez son article aux Compositeurs.

On a aussi de Monteclair une *Méthode de jouer du violon.* Sa méthode pour apprendre la musique est sans contredit la meilleure de toutes celles qu'on a pu faire lorsqu'on chantait par la transposition. Elle parut en 1736.

Montfaucon (Bernard de), savant Bénédictin, naquit au château de Soulage en Languedoc, le 17 Janvier 1655, d'une famille noble & ancienne. Il fut d'abord cadet dans le régiment de Perpignan; mais s'étant bientôt dégoûté du monde, il entra dans la Congrégation de S. Maur en 1675, & s'y livra tout entier à l'étude.

En 1698 il fit un voyage en Italie pour y consulter les bibliothéques, & sur-tout les manuscrits.

Ce ne fut qu'en 1719 qu'il fit paraître son *Antiquité expliquée*, en dix volumes in-folio, auxquels il en ajouta cinq en 1724; & en 1729 il donna les *Monumens de la Monarchie Française*, en cinq volumes. Nous ne parlons point d'une foule d'autres ouvrages du P. Montfaucon; mais nous faisons mention de ceux-ci, parceque nous en avons tiré des instrumens que l'on verra dans les Planches de notre ouvrage.

Ce célebre Antiquaire joignait à une vaste érudition & à une mémoire prodigieuse, une modestie, une douceur & une simplicité admirables. Il mourut à Paris, dans l'abbaye de S. Germain-des-Prés, le 21 Décembre 1741, âgé de quatre-vingt-sept ans.

Montvallon. On a de lui un *nouveau Systême de Musique.*

Morelet (M. l'Abbé) a donné sur la Musique un petit ouvrage intitulé: *De l'Expression en musique*, aussi bien écrit que bien pensé.

Selon lui *la musique est une succession ou un ensemble de sons mesurés dans leur durée; succession dans la simple mélodie, ensemble dans l'harmonie.* Il nous paraît qu'on ne peut mieux la définir.

Il assure que la musique s'exécutant par le même organe que la langue parlée, & affectant ce même sens, devient elle-même une langue. Nous serons de son sentiment, si on nous accorde que cette langue est extrêmement bornée, & ne peut rendre que les masses de sentimens, comme

la

la douleur, la joie, la haine, &c. mais jamais les détails, comme le dédain, le mépris, le soupçon, &c. M. l'Abbé Morelet donne plusieurs exemples de poésie imitative qui, selon lui & selon nos plus grands Poëtes, est la premiere ou plutôt la seule poésie. Nous avouons à notre honte, que nous préférons la poésie où nous trouvons des idées, à celle qui ne nous offre que des images, comme nous préférons la musique qui nous fait entendre de l'harmonie douce, quelquefois par des routes neuves & détournées, à l'harmonie prétendue dramatique, qui ne nous semble peindre que des cris, des convulsions, du délire, &c. Par-tout où il n'y a point de chant, nous ne voyons point de musique, & par-tout où le chant n'est pas soutenu d'harmonie, nous n'en voyons pas davantage.

Nous ne pouvons faire à M. l'Abbé Morelet une plus forte objection que celle qu'il se fait.

« On peut dire que cette prétendue imitation est absolument arbitraire, » & l'ouvrage d'une imagination qui se crée à elle-même des fictions » agréables, qui voit des rapports & des ressemblances où il n'y en a » point. Quelle ressemblance peut-il y avoir entre le lever du soleil, la » fraîcheur du matin, & tous les moyens de la musique? »

Cet ouvrage sur l'*Expression musicale* est un chef-d'œuvre de style & de raisonnement.

Au surplus, nous ne nous avisons pas ici de contredire l'opinion de l'Auteur, ni celle de ceux qui pensent comme lui. Libre à chacun de croire ce qu'il s'imagine sentir. De toutes les opinions, nous ne condamnons que celles que l'on soutient de mauvaise foi: souvent sur son chemin on en rencontre de ce genre.

Nous ne parlons que de cet ouvrage de M. l'Abbé Morelet, parceque nous ne connaissons que celui-là qui ait rapport à la musique; mais qui ne connaît pas les autres?

Qu'on nous permette de rapporter ici cette belle comparaison: « Un » bel air pathétique est la collection d'une multitude d'accens échappés à » des ames sensibles, comme les traits de la Vénus ont existé chacun » séparément, mais jamais ensemble. Le Sculpteur & le Musicien réu- » nissent ces traits dispersés, & nous donnent des plaisirs que la nature » & la vérité ne nous auraient jamais donnés ».

Moret de Lescer (M.) a fait en treize volumes in-8° un *Dictionnaire raisonné* ou *Histoire générale de la Musique & de la Lutherie.* Il en a publié le *Prospectus* en 1775 ; mais nous ignorons si l'exécution a eu lieu.

Nivers, Maître de Musique & Organiste de S. Sulpice, a fait *un Traité de Composition* en 1667, & plusieurs autres ouvrages sur le chant, le plain-chant, le chant Grégorien, &c.

On a aussi de lui la gamme du *si*, & la musique des enfans. Il a donné aussi douze livres d'orgue.

Oroux (l'Abbé), Chapelain du Roi, & Abbé de *Fontaine-le-comte*, a donné en 1776 une *Histoire ecclésiastique de la Cour de France*, où l'on trouve ce qui concerne l'histoire de la chapelle & de la musique du Roi. Cet ouvrage est rempli de recherches curieuses.

Osanam, fameux Mathématicien, a fait un *Dictionnaire de Mathématiques*, dans lequel on trouve à la page 640, un très bon Traité de Musique.

Ouvrard, Maître de la Musique de la Ste Chapelle, a fait plusieurs ouvrages de théorie.

Parran (Antoine), de la Compagnie de Jésus, fit un *Traité de Musique théorique & pratique*, contenant les préceptes de la composition. Ce livre fut imprimé en 1646.

Perrault (Charles), de l'Académie Française, Contrôleur général des bâtimens du Roi, & premier Commis des bâtimens sous M. Colbert pendant vingt ans.

Il eut trois freres fameux ; 1°. Pierre Perrault, qui quitta sa charge de Receveur général des Finances de Paris, pour cultiver les Lettres (*a*).

2°. l'Abbé Perrault, Docteur de Sorbonne.

(*a*) Ainsi le sage Helvétius abandonna une place de Fermier-général, pour se livrer aux Lettres, & employer le reste de sa vie à jouir de la tendresse d'une femme aussi aimable que respectable, de deux enfans qu'il chérissait, & de quelques amis, qui l'aimaient véritablement, quoiqu'ils lui dussent de la reconnaissance pour les bienfaits qu'ils avaient reçus de lui.

3°. Claude Perrault, de l'Académie des Sciences, & Docteur en Médecine. Il fut un très habile Architecte; & la fameuse façade du Louvre fut élevée sur ses dessins.

Le premier ouvrage de Charles Perrault fut un dialogue entre l'amour & l'amitié, qui eut le plus grand succès. Après la mort de M. Colbert, arrivée le 6 Août 1683, il quitta les bâtimens pour ne plus cultiver que les Muses.

Il fit quantité d'ouvrages estimés, entr'autres, un parallele des anciens & des modernes, dans lequel il parle des Musiciens de l'antiquité, & nous donne d'excellentes idées sur la musique des Grecs.

Il ne laissa qu'un fils de son mariage avec Marie Guichon, fille de Samuel Guichon, Seigneur de Rosiere près de Troye. Cet heureux mariage ne dura que sept ans, par la perte qu'il fit alors de la femme la plus vertueuse. Il mourut en Mai 1703.

C'est à lui que l'on doit l'établissement des Académies de Peinture & d'Architecture, & qui leur donna la forme qu'elles ont maintenant, à quelque changemens près. On lui a reproché d'avoir trouvé trop de défauts dans les anciens.

Perrine a fait vers la fin du dix-septieme siecle une table pour apprendre à toucher le luth sur les notes chiffrées des basses-continues. Il gravait aussi sur cuivre la musique & l'écriture.

Philandor (Guillaume), a commenté tout Vitruve, & par conséquent ce qu'il a écrit sur la musique. Il était né à Châtillon-sur-Seine dans le seizieme siecle, & se fit admirer par sa vaste érudition.

Il demeura longtems à Rome, & mourut à Toulouse, âgé de soixante ans.

Dans la Préface de son commentaire, il annonça plusieurs ouvrages aussi profonds que curieux; mais il détruisit sa réputation en ne tenant pas sa parole, & en passant dans l'oisiveté le reste de sa vie.

Pileur d'Apligny (M. le) a donné en 1779 un *Traité sur la Musique & sur les moyens d'en perfectionner l'expression.*

C'eſt un diſcours ſage, bien écrit, mais un peu trop ſuperficiel, & qui eût exigé que l'Auteur entrât dans plus de détails particuliers. L'Auteur paraît être un homme juſte, qui n'a épouſé aucun parti. Il convient que les Grecs ignoraient la véritable harmonie, & que dans tout ce qu'ils nous ont laiſſé ſur leur mélopée, il n'eſt pas dit un mot qui ait le moindre rapport à ce que nous nommons *harmonie*, réſultant de pluſieurs parties de muſique. Que pouvait donc être une muſique privée de cette richeſſe! Ne ſe laſſera-t-on jamais de regretter une perte ſi médiocre, ni de dénigrer notre muſique, qui l'emporte autant ſur celle des anciens, qu'ils l'emportaient ſur nous dans preſque tous les autres arts?

L'ouvrage de M. le Pileur n'eſt, pour ainſi dire, que le réſumé d'un grand ouvrage à faire ſur le même plan, mais dans lequel chaque article aurait une étendue beaucoup plus conſidérable. Il eſt rempli de bonnes vues, d'érudition, de remarques juſtes, & ſur-tout d'impartialité.

Raoul de Laon, frere du célebre Anſelme, & Theotgar, Evêque de Metz, qui fleurirent dans le onzieme ſiecle, écrivirent ſur le *ſemi-ton* qu'ils appellent *l'aîné du chant*. On peut voir l'ouvrage de Raoul à la bibliothéque de S. Victor, n° 758.

On faiſait alors tant de cas de la muſique, que tous ceux qui ſe mêlaient de littérature, y donnaient une application particuliere. Il ſemble qu'il y eût autant de deshonneur à l'ignorer parmi les gens de lettres, qu'il y en aurait aujourd'hui parmi les perſonnes de quelque naiſſance, à ne ſavoir ni lire, ni écrire. Le docte Gerbert la regardait comme la ſeconde aîle du Mathématicien.

Les plus habiles de ce tems étaient *Olbert*, Abbé de Gemblours; *Brunon*, Evêque de Toul, depuis Pape ſous le nom de *Léon IX*; *Gerbert*, Abbé de S. Vandrille, mort en 1089; *Ainard*, Abbé de S. Pierre-ſur-Dive, mort en 1077; *Durand*, Abbé de Troarn, mort en 1088; *Witmond*, Moine de Ste Catherine de Rouen, &c.

Ce fut alors que s'introduiſit la nouvelle méthode de *Gui d'Arezzo*, en 1026. Ce fameux Muſicien inventa les lignes & les clefs, & il y appliqua les notes déja connues avant lui. Au moyen de cette méthode, un enfant apprenait en peu de mois ce qu'un homme pouvit à peine

apprendre en dix ans. La musique & le plain-chant reçurent encore un nouvel embellissement par l'usage des orgues, qui s'établirent alors dans plusieurs monasteres, à S. Hubert des Ardennes, à Fécamp, &c.

Rochefort (M. de), de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, connu par ses excellentes traductions en vers de *l'Iliade* & de l'Odyssée d'Homere, & par d'autres ouvrages aussi savans qu'instructifs, a lu à la séance publique de l'Académie, tenue le 16 Avril 1776, un savant Mémoire contenant des *Recherches sur l'harmonie & les accords de musique des Anciens*, où il tâche de prouver que si les Grecs n'ont pas porté aussi loin que nous l'art des parties concertantes en contrepoint, du moins cet art n'était pas chez eux aussi borné qu'on l'imagine communément.

M. de Rochefort pense que les Anciens connaissant l'octave, la tierce, la quinte, ils devaient donc admettre aussi la sixte & la quarte, dont l'une est le renversement de la tierce, & l'autre de la quinte. A quoi il pouvait ajouter que ces mêmes Anciens ayant le ton & le demi-ton diatonique, ils devaient également admettre la septieme mineure, renversement du ton, & la septieme majeure, renversement du demi-ton diatonique. En un mot, on peut assurer que les Grecs connaissaient tous nos intervalles, puisque, pour parler plus exactement, tout ce que nous savons à cet égard, nous l'avons tiré des Grecs. Mais il y a une très grande différence entre l'idée que nous attachons aujourd'hui aux intervalles & celle qu'en avaient les Grecs. Nous les distinguons en consonans & dissonans; mais cette distinction n'est relative qu'au contrepoint, c'est-à-dire, à l'effet que ces divers intervalles peuvent produire étant employés simultanément dans une musique à plusieurs parties. Or, ce serait supposer ce qui est en question, de penser que les Grecs eussent eu nos mêmes idées touchant ce qu'ils ont appellé consonance ou dissonance. Ils n'envisageaient les consonances que relativement à l'accord des instrumens, & cet objet ne leur a jamais permis d'en admettte plus de trois : la quarte, la quinte & l'octave (*a*). Ce sont en effet les seules dont nous fassions

(*a*) La quarte tient toujours le premier rang dans l'énumération que font les Auteurs Grecs de leurs consonances. Les Modernes, au contraire, ont été partagés assez long-tems sur la nature de la quarte. Les uns ont voulu qu'elle fût consonance, les autres

usage nous-mêmes pour accorder nos instrumens; & cela, parceque les tierces & les sixtes étant variables, n'ont pas une forme unique comme la quarte & la quinte, que nous voyons entonner naturellement tous les jours par les hommes les plus grossiers & les moins expérimentés dans dans tout ce qui peut s'appeller musique. Aussi les Grecs regardaient-ils les tierces & les sixtes comme des intervalles de mélodie, comme propres à être employées pour former des chants, ainsi que le ton, les demi-tons, les septiemes, &c. & ces intervalles, ils les appellaient *dissonans*, non dans le sens perverti que nous attachons aujourd'hui à ce mot, mais en ce sens, que les intervalles consonans, savoir, la quarte, la quinte & l'octave, étant uniquement destinés à l'accord des instrumens, les dissonans étaient réservés à la mélodie pour être entendus successivement, pour frapper l'oreille l'un après l'autre, pour sonner *deux fois*, & c'est ce qu'expriment les mots *dis-sonant* & *dia-phone*, consacrés chez les Grecs à rendre cette idée (*a*).

M. de Rochefort s'autorise beaucoup d'un passage de Gaudence, dans son *Introduction à l'harmonie*, où cet Auteur distingue les sons en *omophones*, *symphones*, *diaphones & paraphones*; & c'est dans cette derniere classe, c'est-à-dire, les *paraphones*, que ce savant Académicien voudrait ranger les tierces & les sixtes, pour en déduire la possibilité de l'harmonie simultanée chez les Grecs, par la raison que Gaudence regarde

---

ont prétendu qu'elle était dissonance. Cette contrariété d'opinions ne vient que de la maniere différente dont les Modernes considerent les intervalles. En effet, en matiere de contrepoint, la quarte peut être une consonance ou une dissonance, selon comme elle est employée. Or l'unanimité d'opinion, chez les Anciens, touchant la quarte, prouve qu'ils ne considéraient pas les intervalles à la maniere des Modernes, ni relativement au contrepoint, qui peut changer en dissonances les consonances les plus douces. Dans l'accord *sol ut mi*, par exemple, l'*ut* est consonance; dans *sol ut re*, il est dissonance; dans *re fa la*, ou *re fa la si*, le *fa* est consonance; dans *re fa sol si*, il est dissonance, &c. mais en accordant un instrument, faites résonner ensemble les sons *re la*, en descendant, ou *re la* en montant, vous n'aurez jamais qu'une consonance, qu'un de ces intervalles primitifs que l'oreille apprécie avec le plus de facilité; & ce sont ces intervalles primitifs que les Grecs ont appellés *consonances*.

(*a*) Il ne faut pas se figurer que chez les Grecs le mot *dissonant* signifiât, comme parmi nous, quelqne chose de dur à entendre. « *Sunto igitur inconcinni, omninò & » dissoni; dissoni autem non statim & inconcinni* ». *Bryennius*, dans Wallis, Œuvres mathématiques, vol. 3, pag. 380.

comme *paraphones* les ſons qui n'étant pas exprimés dans la claſſe des conſonances (quarte, quinte, octave), ſe mêlent cependant enſemble, lorſqu'ils ſont frappés ſimultanément. Mais voici ce que nous penſons qu'entendait Gaudence par ces différentes claſſes d'intervalles.

Les *omophones*, ſont l'uniſſon.

Les *ſymphones*, ſont la quarte, la quinte & l'octave.

Les *diaphones*, ſont les intervalles moindres que la quarte, ſavoir, la tierce, le ton, le demi-ton, & les renverſemens de ces mêmes intervalles, la ſixte & la ſeptieme.

Les *paraphones* ſont les octaves des conſonances, c'eſt-à-dire, la *onzieme*, octave de la quarte, la *douzieme*, octave de la quinte, & la *quinzieme* ou double octave.

A l'occaſion de cette derniere claſſe, Gaudence reconnaît qu'on pourrait ſuppoſer d'autres ſons *paraphones*; mais l'étendue de la voix, dit-il, & celle des inſtrumens ne le comportent pas.

En effet, le ſyſtême des Grecs ne paſſant pas la double octave, qui ne contient que quinze degrés, les intervalles de *dix-huitieme*, de *dix-neuvieme* & de *vingt-deuxieme*, qui ſont les doubles octaves de la quarte, de la quinte & de l'octave, n'avaient nul beſoin d'être décrits, ni par Gaudence ni par aucun Auteur Grec, puiſque ces intervalles n'avaient pas lieu dans un ſyſtême qui finiſſait au quinzieme degré.

Nous employons ces intervalles dans le nôtre, parcequ'à raiſon du contrepoint, nous y avons joint les voix de femmes ou des enfans, afin que chaque partie concertante eût un peu plus d'eſpace à parcourir; car quinze degrés, diſtribués entre quatre ſortes de voix, laiſſent un bien petit champ pour chacune d'elles; & cette obſervation mérite peut-être d'être conſidérée dans la queſtion de l'harmonie des anciens.

Quoi qu'il en ſoit, les tierces & les ſixtes ne paſſant pas l'étendue de la voix, même dans le ſyſtême des Grecs, reſſerré à quinze degrés, ces intervalles ne peuvent être ſous-entendus dans ce qu'a voulu dire Gaudence, en parlant des paraphones qui paſſent *l'étendue des voix & des inſtrumens.*

M. de Rochefort n'ayant point fait imprimer ſon ouvrage ſur la Muſique, nous ne le connaiſſons pas aſſez pour nous étendre davantage ſur les propoſitions qu'il contient; nous ne pouvons que l'exhorter d'y

mettre la derniere main, & de le rendre public. Quand il se ferait trompé sur les bases de son systême, il y a toujours des choses neuves & des vues ingénieuses dans les ouvrages des Auteurs aussi instruits, & sur-tout, qui, comme lui, n'écrivent jamais que ce qu'ils pensent.

Romieu, Membre de la Société Royale des Sciences de Montpellier. Il a observé, vers 1743, que deux sons aigus simultanés produisent, par le concours de leurs vibrations, un troisieme son qu'il appelle *harmonique grave* (a), & sur lequel il a fait diverses expériences. Le 29 Avril 1751, il communiqua à la Société Royale les expériences qu'il avait faites à ce sujet, & quelques mois après, lors de la séance publique de cette Société, il lut un Mémoire qui a pour titre : *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonance est très sensible dans les accords des instrumens à vent.* Voici comment il rend compte dans ce Mémoire du phénomène dont il s'agit (b).

« Ayant voulu accorder un petit tuyau d'orgue sur l'instrument appellé » *Ton* (ou *Diapason*) & les ayant embouchés tous deux pour les faire » résonner ensemble, je fus surpris d'entendre, indépendamment de leurs » deux sons particuliers, un troisieme son grave & fort sensible ; je haussai » d'abord le ton du petit tuyau, & il en résulta un son moins grave. Ce » son, lorsqu'il est trop bas, paraît maigre & un peu bourdonnant ; mais » il devient plus net & plus moëlleux, à mesure qu'il est plus élevé ».

« Par plusieurs expériences réitérées longtems après l'observation de ce » son, faite il y a environ huit ou neuf ans, je trouvai qu'il était tou- » jours l'harmonique commun & renversé des deux sons qui le produi- saient ;

(a) C'est le même phénomène que *Tartini* appelle le *troisieme son*, & sur lequel il a établi son systême de Musique. Mais on peut dire que Tartini n'a, pour ainsi dire, vu ce phénomène que de loin, puisqu'il n'a été frappé d'aucune des observations importantes qui se sont présentées en foule à M. Romieu, & que d'ailleurs il a si mal vu ce phénomène, comme l'a démontré M. Serre de Genève, dans ses *Observations sur le principe de l'Harmonie*, art. 182, pag. 90, & ailleurs, & comme on le verra par l'extrait du Mémoire de M. Romieu, que nous donnons ici.

(b) Ce Mémoire a été imprimé dans un Recueil qui a pour titre : *Assemblée publique de la Société Royale des Sciences, tenue dans la grande salle de l'Hôtel-de-ville de Montpellier*, le 16 Décembre 1751.

» ſaient; enſorte qu'il avait pour le nombre de ſes vibrations le plus » grand commun diviſeur des termes de leur rapport. J'obſervai qu'il » diſparaiſſait lorſque ces deux ſons formaient un intervalle harmonique; » ce qui ne peut arriver autrement, puiſque l'harmonique commun ſe » trouvant alors à l'uniſſon du ſon le plus grave de l'accord, il n'en » devait réſulter qu'un peu plus d'intenſité ».

« Mais comme je voulus avoir encore des éclairciſſemens ſur la cauſe » phyſique que rendait ce phénomène particulier aux accords, c'eſt-à-dire, » à la réunion de pluſieurs ſons, mes expériences roulerent enſuite ſur » les différens cas où paraiſſaient & diſparaiſſaient les harmoniques » graves. Ce ne fut que ſur les petits intervalles, portés à différentes » octaves, que je commençai d'appercevoir cette cauſe, dans le renfor- » cement qui arrive à la rencontre des vibrations de pluſieurs ſons; & » je vis que les accords formés du ton, ou de plus petits intervalles, » qui, dans un degré fort aigu, donnent l'harmonique grave, ne fai- » ſaient plus entendre qu'un bourdonnement lorſqu'ils étaient à deux » octaves plus bas, & ne donnaient que le phénomène des *battemens* » lorſqu'ils étaient à trois ou quatre octaves plus bas ».

» Les réflexions que je fis ſur cette derniere expérience, me firent » enfin conclure que tout harmonique grave provient de la rencontre des » vibrations des ſons formant accord; & il ne me fut plus poſſible d'en » douter, lorſqu'après avoir calculé quelle devait être la fréquence du » battement ou celle des vibrations du ſon harmonique grave, dans un » accord donné & à un degré donné d'élévation, le réſultat fut toujours » conforme à l'expérience ».

Après pluſieurs obſervations importantes qui prouvent & la ſagacité de M. Romieu, & ſon aſſiduité à ſuivre tout ce qui pouvait concerner le ſon harmonique grave, il ajoute, en finiſſant ſon Mémoire:

« La découverte des ſons harmoniques graves nous conduit à des » conſéquences très eſſentielles ſur l'harmonie, où ils doivent produire » pluſieurs effets ».

« Il ſuit de la nature des harmoniques graves, qui nous eſt à préſent » connue:

» 1°. Que dans tout accord à pluſieurs ſons, il en naît autant d'har- » moniques graves, qu'on peut combiner deux à deux les ſons de l'ac-

» cord, & que toutes les fois que l'harmonique grave n'eſt point à une » octave quelconque du plus bas des deux ſons, mais à une douzieme, » dix-ſeptieme, dix-neuvieme, &c. il réſulte, par l'addition de cet harmo- » nique, un nouvel accord. C'eſt ainſi que l'accord parfait mineur donne » dans le grave un ſon, portant l'accord de tierce & ſeptieme majeures, » accompagné de la quinte (*a*), & que l'accord de tierce & ſeptieme » mineures, auſſi accompagné de la quinte, donne dans le grave un ſon » portant l'accord de ſeptieme & neuvieme (*b*), tandis que d'un autre » côté l'accord parfait majeur, quand même on le rendrait diſſonant en » y ajoutant la ſeptieme majeure, ne donne jamais, par ſon harmonique » grave, aucune nouvelle harmonie (*c*). »

« 2°. Si l'accord eſt formé de conſonances qui ne ſoient point harmo- » niques, ou de diſſonances même les plus dures, elles ſe réſolvent en » leur fondement, font entendre dans l'harmonique grave un ſon qui » fait toujours avec ceux de l'accord un intervalle harmonique, dont » l'agrément eſt, comme l'on ſait, ſupérieur à tout ce que l'harmonie » peut nous faire goûter. La ſeconde & la ſeptieme majeures donnent, » par exemple, ce ſon à la triple octave du moins aigu. Nous avons » l'emploi d'une pareille harmonie dans les airs de tambourin, où le » deſſus d'un flageolet fort élevé (*d*) forme ſouvent avec la baſſe un accord » doux & agréable, quoique compoſé de ces deux diſſonances, qui » ſeraient preſque inſupportables, ſi elles étaient rapprochées, c'eſt-à- » dire, réduites dans la même octave que la baſſe ».

« 3°. Deux ou pluſieurs ſons qui, chacun en particulier, n'ébranlaient » dans l'air que les particules harmoniques à l'aigu, & qui ne cauſaient

---

(*a*) Ainſi *la ut mi*, par exemple, donnera *fa la ut mi*.

(*b*) *La ut mi ſol* donnera *fa la ut mi ſol*.

(*c*) *Ut mi ſol* ne donne que le même accord; *ut mi ſol ſi* ne donne de même que *ut mi ſol ſi*, parceque *ut mi* & *mi ſol* ne font entendre que le même harmonique grave *ut*, & que *ſol ſi* ne donne que *ſol* pour harmonique grave. On aurait ainſi pour l'accord *ut mi ſol ſi*, les deux harmoniques *ut* & *ſol*, enſuite les ſons *ut*, *mi*, *ſol*, *ſi*.

(*d*) La ſorte de flûte qui accompagne le tambourin n'eſt ni un flageolet, ni un galoubet, comme d'autres le nomment, ſoit en Languedoc, ſoit à Paris; cet inſtrument s'appelle *flûtet*. Comme le tambourin & le flûtet ſont deux inſtrumens particuliers à la Provence, il n'appartient ni aux Languedociens ni aux Pariſiens d'en changer le nom.

» tout au plus qu'un léger frémiſſement aux particules harmoniques au » grave, deviennent capables, par leur réunion dans les accords, de » mettre ces derniers dans un mouvement aſſez grand pour produire un » ſon ſenſible, comme il conſte par la préſence d'un ſon harmonique » grave ».

« 4°. Si les ſons d'un accord quelconque ſont éloignés entr'eux d'un » intervalle harmonique, quoiqu'il n'en naiſſe aucune nouvelle harmonie, » cependant les vibrations du plus grave en ſont beaucoup renforcées, » & leur réſonance totale n'en acquiert qu'une plus grande intenſité. Il » y a longtems qu'on s'eſt apperçu que les ſons les plus graves du jeu » appellé *Bourdon*, dans l'orgue, & qui ſont faibles, reçoivent une augmentation notable, lorſqu'ils font accord avec les ſons aigus du même » jeu ou d'un autre ».

« Enfin les ſons harmoniques graves n'ébranlent-ils point les particules » de l'air qui lui ſont harmoniques à l'aigu ? »

« Il ſemble qu'on ne peut en douter. S'il eſt vrai que cette propriété » appartienne à tout ſon, alors il en réſulterait avec les ſons de l'accord » une harmonie compoſée de conſonances mineures & de diſſonances. Si » l'on trouvait quelque difficulté à adopter entiérement cette idée, c'eſt » tout au moins une conjecture bien forte en faveur du renverſement de » l'harmonie & de l'identité des octaves; principes que nous devons au » célebre M. Rameau, & qu'il regarde avec raiſon comme le grand nœud » de l'harmonie (*a*). En attendant des éclairciſſemens capables d'aſſurer » ou d'étendre nos connaiſſances ſur ce point & ſur tous les autres de » l'art muſical, cherchons à ramaſſer des faits qui y ſoient propres; ne » nous laſſons point d'obſerver, nos peines ne ſeront jamais perdues ».

Rousseau (Jean-Jacques). On peut voir dans notre ſixieme Livre, au

---

(*a*) M. Romieu parle ici en vrai ſage, d'un Philoſophe-Muſicien. Il ne prévoyait pas que l'ignorance occuperait un jour le trône de l'Opéra, & que par ſes émiſſaires elle ferait paſſer Rameau pour un ſot, & ſa muſique pour n'être pas de la muſique. Mais les Harmoniſtes & les Compoſiteurs qui ont des principes, ſauront toujours à quoi s'en tenir à cet égard, & laiſſant l'ignorance encenſer ſa divinité, conſerveront toujours, dans le ſecret de leur cabinet, un autel au grand Rameau, au Dieu méconnu.

Chapitre des Poëtes Lyriques Français, article *Rousseau de Genève*, ce que nous y disons de cet Ecrivain célebre. Nous nous contenterons ici de le regarder comme Théoricien, & nous ne parlerons que de ses deux ouvrages sur l'art de la musique (*a*).

Le premier donné en 1743, est une *Dissertation sur la Musique moderne*, presqu'inconnue, & qui ne méritait pas une meilleure fortune.

Le second est son *Dictionnaire*, où l'on trouve plusieurs articles excellens, mais un plus grand nombre remplis d'erreurs.

Malgré la réputation de cet ouvrage de Rousseau, il faut rendre à *Brossart* la justice qui lui est due, & convenir qu'il a été d'un grand secours au premier, en lui fournissant la plus grande partie des matieres toutes rassemblées, & assez bien développées. L'on peut encore ajouter à la louange de ce savant maître, que dans les articles où il a servi de guide, il en est peu où il y ait quelque chose à reprendre; mais il n'en est pas de même dans ceux qui sont tout entiers du Citoyen de Genève.

Notre projet n'est pas de faire une critique raisonnée de son Dictionnaire; c'est un objet qui exigerait trop de détails pour entrer dans notre plan. Nous nous contenterons de faire voir, par quelques exemples, que cet ouvrage aurait besoin d'être refondu, pour épargner bien des peines à ceux qui voudront l'étudier, & les empêcher d'adopter des erreurs d'autant plus difficiles à éviter, que le style séduisant de Rousseau a l'art d'entraîner ses lecteurs, quand ils ne sont pas à l'abri de la séduction par des principes inébranlables.

Nous renvoyons à l'article du P. *Souhaitty*, dans ce même Chapitre, ce que nous avons à dire sur la dissertation de Rousseau, & nous ne parlerons ici que de son Dictionnaire.

(*a*) On ne doit pas regarder comme un ouvrage de théorie sa *Lettre sur la Musique Française*, qui fit tant de bruit lorsqu'elle parut, & qui méritait si peu d'en faire, puisque ce n'est qu'un enchaînement de paradoxes.

Quant aux articles de Musique que Rousseau a fait pour l'Encyclopédie, nous les passerons sous silence, l'Auteur ne paraissant pas lui-même en avoir fait grand cas, & les ayant presque tous refondus dans son Dictionnaire. Voici ce qu'il dit dans sa préface, page 4 de l'édition *in*-4°. *Blessé de l'imperfection de mes articles à mesure que les volumes de l'Encyclopédie paraissaient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, & d'en faire un ouvrage à part, traité avec plus de soin*, &c.

Il n'eſt pas inutile de relever d'abord la preuve évidente d'une mauvaiſe foi dont on n'aurait pas dû le ſoupçonner.

A la fin de ſa Préface, page ix, on lit ces mots :

« Si l'on a vu dans d'autres ouvrages quelques articles importans qui » ſont auſſi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, vou- » dront bien ſe rappeller que dès l'année 1750 le manuſcrit eſt ſorti de » mes mains ſans que je ſache ce qu'il eſt devenu depuis ce tems-là ».

Pourquoi ſe ſervir de pareils moyens pour eſquiver des reproches, lorſque la vérité peut ſe découvrir ſi facilement ? quand il ne faut que lire & comparer ?

A la page 474, & dans pluſieurs autres endroits, Rouſſeau parle des Eſſais de M. *Serre de Genêve* (imprimés en 1753) ; ailleurs il donne un abrégé du *Syſtême de Tartini* (qui n'a paru qu'en 1754) ; dans quelques articles il cite des morceaux pris de la ſeconde édition des *Elémens de Muſique*, par M. *d'Alembert*, & cette édition eſt de 1762 (*a*). Comment accorder tout cela avec la phraſe que l'on vient de lire ? Un Philoſophe qui affectait tant d'auſtérité, devait-il avancer une pareille fauſſeté ſi aiſée à détruire ? Paſſons à l'ouvrage.

Premier Exemple.

A l'article *Apotome*, page 32, Rouſſeau le définit ainſi : « c'eſt ce qui » reſte d'un ton majeur, après qu'on en a retranché un *Limma*, qui eſt » un intervalle *moindre* d'un comma que le *ſemi-ton majeur* ; par conſé- » quent *l'apotome* eſt d'un comma plus grand que le *ſemi-ton majeur* ». Cette définition n'eſt pas exacte ; car le *Limma* eſt bien *moindre* que le *ſemi-ton majeur* ; mais il eſt *moindre* d'un *ſoixantieme*, ou, ſi l'on veut, d'un *comma*, comme de 60 à 61. Or en diſant d'un *comma*, Rouſſeau laiſſe croire que ce demi-ton eſt moindre du *comma* qu'il appelle *ordinaire*, c'eſt-à-dire, de celui qui eſt d'un 80^{e} ou de 80 à 81, d'autant plus qu'il ne fait pas mention dans ſon article *comma* de celui dont

(*a*) Voyez entr'autres l'article *Cadence*.

D'ailleurs la premiere édition de ce même ouvrage eſt de 1752 ; ce qui eſt toujours poſtérieur à l'année 1750, citée par Rouſſeau.

nous parlons ici, c'est-à-dire, 60, 61 ou $\frac{1}{60}$. Or de ce *comma*, il en faut 4, pour faire notre demi-ton majeur; car, *si* (supposé 15 ou 60) comparé à *ut* (16 ou 64) contient 4 de ces *comma*; au contraire le demi-ton majeur, après un son qu'on supposerait 80, comme *mi* 80, serait *fa* $85\frac{1}{3}$, tandis que dans celui des Grecs, le même son 80 serait $83\frac{1}{3}$. En doublant toutes ces expressions, on a pour le *demi-ton mineur*, $166\frac{2}{3}$; pour le *Limma* des Grecs, $167\frac{51}{61}$; & pour le *demi-ton majeur*, $170\frac{2}{3}$.

Second Exemple.

A l'article *Cadence*, page 62, Rousseau prétend que Rameau a donné le nom de *Cadences* aux différentes marches des simples dominantes; Rousseau se trompe: Rameau les a appellées *Imitations de cadences.* Ainsi la marche $\overset{7}{re}\ \overset{7}{sol}$, est une *imitation* de cadence *parfaite*; la marche $\overset{7}{re}\ \overset{7}{mi}$, une *imitation* de cadence *rompue*; & la marche $\overset{7}{re}\ \overset{7}{si}$, une *imitation* de cadence *interrompue.* Si Rousseau n'avait pas confondu les cadences avec les *Imitations* de cadence, il n'aurait pas été si diffus dans cet article, où il a été obligé de dire tant de choses inutiles, pour vouloir traiter comme un seul objet des matieres très différentes entr'elles.

Outre cela, il confond encore sous l'idée de *Cadences*, la maniere d'éviter ces cadences; ce qui forme encore un troisieme objet qui embrouille beaucoup la matiere. Or, le passage $\overset{7}{sol}\ ut$, forme une cadence parfaite; le passage $\overset{7}{sol}\ \overset{7}{mi}$, une cadence interrompue, & le passage $\overset{7}{sol}\ \overset{3}{la}$, une cadence rompue; & c'est là tout ce qui concerne la marche de la dominante tonique. La cadence imparfaite est la marche de la sous-dominante; c'est $\overset{6}{\overset{5}{fa}}\ ut$. Quant aux simples dominantes, la marche $\overset{7}{la}\ \overset{7}{re}$, est une imitation de cadence parfaite; la marche $\overset{7}{la}\ \overset{7}{fa}$, une imitation de cadence interrompue, & la marche $\overset{7}{la}\ \overset{7}{si}$, une imitation de cadence rompue. Vient ensuite la maniere *d'éviter* les cadences que forment la dominante tonique & la sous-dominante; car la marche des simples dominantes ne *s'évite* point comme il le dit (pag. 63). Or si au lieu de $\overset{7}{sol}\ ut$, on dit $\overset{7}{sol}\ \overset{7}{ut}$, ou $\overset{7}{sol}\ \overset{\flat 7}{ut}$,

ou $\overset{7}{\textit{sol}}$ $\overset{\substack{6\\5}}{\textit{ut}}$, c'eſt une cadence parfaite *évitée*; ſi au lieu de $\overset{7}{\textit{sol}}$ $\overset{7}{\textit{mi}}$, on dit $\overset{7}{\textit{sol}}$ $\overset{\substack{7\\\ast}}{\textit{mi}}$, ou $\overset{7}{\textit{sol}}$ $\overset{\substack{6\\5}}{\textit{mi}\,b}$, c'eſt une cadence interrompue *évitée*; ſi au lieu de $\overset{7}{\textit{sol}}$ $\overset{3}{\textit{la}}$, on dit $\overset{7}{\textit{sol}}$ $\overset{7}{\textit{la}}$, ou $\overset{7}{\textit{sol}}$ $\overset{\substack{7\\\ast}}{\textit{la}}$, ou $\overset{7}{\textit{sol}}$ $\overset{\substack{\ast 6\\5}}{\textit{la}}$, c'eſt une cadence rompue *évitée*; & ſi au lieu de $\overset{\substack{6\\5}}{\textit{fa}}$ *ut*, on dit $\overset{\substack{6\\5}}{\textit{fa}}$ $\overset{b7}{\textit{ut}}$, ou $\overset{\substack{6\\5}}{\textit{fa}}$ $\overset{\substack{6\\5}}{\textit{ut}}$, c'eſt une cadence imparfaite *évitée*. Rouſſeau a confondu tous ces objets ſous l'idée de *Cadences*; on voit qu'il eſt néceſſaire que cet article ſoit entiérement refait.

Troiſieme Exemple.

Page *66*, M. d'Alembert dit quelque part: « Toute tonique peut tou- » jours être rendue ſous-dominante, en changeant de mode : » Rouſſeau continue : « J'ajouterai qu'elle peut même porter l'accord de ſixte ajoutée, » ſans en changer ». M. d'Alembert a dit tout ce qu'il fallait dire : Rouſſeau aurait bien fait de n'y rien *ajouter*; car ce qu'il ajoute eſt une abſurdité. Il n'y a dans un mode qu'une ſous-dominante, qu'un accord de ſixte ajoutée, ou ſixte diſſonante, comme il n'y a qu'une tonique & qu'une dominante-tonique. On voit par-là que Rouſſeau confondait ici l'accord de *grande-ſixte*, dérivé d'une ſimple dominante, avec l'accord fondamental qui caractériſe la ſous-dominante.

Quatrieme Exemple.

Page 73, article *Caracteres de Muſique*, Rouſſeau dit affirmativement : *Il n'y a que les Nations de l'Europe qui ſachent écrire leur muſique*. Nous avons prouvé le contraire, puiſque nous avons donné dans notre premier Livre la méthode des *Chinois*, celle des *Perſans*, & celle des *Arabes*. Il ajoute : *Au moins eſt-il sûr que les Arabes & les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un, ni l'autre de pareils caracteres*. Pourquoi affirmer les choſes que l'on ne ſait pas ?

Cinquieme Exemple.

Page 239. En examinant la définition qu'il donne de l'harmonie, il paraît bien étonnant qu'en liſant les Auteurs Didactiques Grecs qui nous

restent sur la musique, il ne se soit pas apperçu que le mot *Harmonie* signifie chez eux *proportion*, & que par ce mot ils entendaient ce que nous appellons la *Théorie de la Musique*, en tant qu'elle traite du rapport des sons. C'est ce que prouvent les titres mêmes de la plupart des ouvrages Grecs qui nous restent; les *Elémens harmoniques* d'*Aristoxène*, le *Manuel harmonique* de *Nicomaque*, les *Harmoniques* de *Ptolémée*, ceux de *Porphyre* & de *Briennius*. Or ces ouvrages traitant principalement du rapport des *sons*, il est visible que leurs titres n'en contredisent pas le contenu, mais qu'ils annoncent au contraire qu'il s'agit de *proportions* de sons dans ces ouvrages, & non de ce que les Modernes entendent par le mot *harmonie*.

Sixieme Exemple.

Page 250, il dit: « Nicomaque Gérasénien prétend que le mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des » cordes du diapason, par allusion à Saturne qui, des sept planètes, est » la plus éloignée de nous ». Ce n'est pas Nicomaque seul qui prétendait cela, c'est tous les Grecs qui savaient la musique; mais il faut avouer que, parmi les Grecs modernes, plusieurs ne sont pas versés dans les principes de leurs Anciens. *On se doutera bien*, ajoute Rousseau, *que ce Nicomaque était Pythagoricien.* Certainement nos Lecteurs se douteront bien aussi que Rousseau ne connaissait rien au rapport que les Anciens avaient établi entre les sons de la musique & les planètes, & encore moins aux principes fondamentaux que présente l'ordre consonant des sons, désignés par les planètes, dans la semaine planétaire. Voyez notre premier volume, page 20.

Septieme Exemple.

Page 256; il dit que *le Plectrum était une espece d'archet.* Le Plectrum était de plume ou d'ivoire, ou de corne, emmanché ou sans manche; on s'en servait pour pincer la corde; & l'archet a une toute autre destination.

Huitieme Exemple.

Page 267, en expliquant ce que c'est que la corde *Lichanos*, Rousseau dit: « C'est le nom que portait, parmi les Grecs, la troisieme corde de » chacun

» chacun de leurs deux premiers tétracordes ». Cette corde, appellée autrement *Diatonos*, eſt toujours la ſeconde, & non pas la troiſieme, puiſque dans les deux tétracordes ſupérieurs, la corde qui porte également le nom de *Diatonos*, eſt ſuivie de celle appellée *Trite*, c'eſt-à-dire, troiſieme, parceque les Grecs prenaient leurs tétracordes en deſcendant. Or dans *la ſol fa mi*, par exemple, pour procéder diatoniquement depuis la corde extrême *la*, on arrive à *ſol*, qui eſt la ſeconde corde, d'où le *fa* s'appellait *trite* ou troiſieme. Rouſſeau, en prenant le ſyſtême des Grecs à rebours, ſoit dans cet article, ſoit dans tout le courant de ſon Dictionnaire, s'eſt vu forcé d'avancer, à l'article *Synnemenon Diatonos* (c'eſt-à-dire, *Synemmenon* & non *Synnemenon*) que la *ſeconde corde* du tétracorde des disjointes, portait auſſi le nom de *Trite Diezeugmenon*: c'eſt dire que la *ſeconde* s'appellait *troiſieme*; ce qui prouve combien Rouſſeau était éloigné de ſaiſir l'eſprit du ſyſtême des Grecs, puiſqu'il ne veut pas même s'en rapporter à eux pour l'ordre de leurs cordes, & qu'il s'obſtine d'appeller *ſeconde*, celle qu'il nous apprend lui-même que les Grecs appellaient *troiſieme*.

Neuvieme Exemple.

Page 287, Rouſſeau dit: « Le *Mode majeur* eſt engendré immédiate-» ment par la réſonance du corps ſonore qui rend la tierce majeure du » ſon fondamental; mais le *Mode mineur* n'eſt point donné par la nature: » il ne ſe trouve que par *analogie* & *renverſement*. Cela eſt vrai dans le » ſyſtême de M. *Tartini*, ainſi que dans celui de M. Rameau »; c'eſt-à-dire, que cela ne l'eſt pas dans le ſyſtême des Grecs: en quoi Rouſſeau ſe trompe; car le *mode majeur* aurait été formé également par *analogie* & *renverſement*, ſi l'on prend en montant ce qui a toujours été conçu chez eux comme en deſcendant. Or les Grecs étant nos anciens & nos modèles, & nos inſtituteurs en muſique, ce n'eſt pas à nous à dire que le ſeul mode que connaiſſaient les Grecs, eſt un renverſement de notre *mode majeur*, puiſque ce *mode majeur* n'a été trouvé que pluſieurs ſiecles après la deſtruction des Grecs.

Dixieme Exemple.

Page 513, Rouſſeau dit « que Diodore perfectionna la flûte, & y

» ajouta de nouveaux trous ; & Timothée la lyre, en y ajoutant une » nouvelle corde ; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens ».

Le décret des Lacédémoniens conservé par Boëce (*Musicæ*, *Lib. I*), fait mention de onze cordes réduites à sept.

« *Visum est de his decernere. Reges atque Ephori Timothæum reprehen-* » *dant, cogantque ut rescindat ex* UNDECIM CHORDIS *superfluas*, SEP- » TEMQUE *relinquat*, &c. »

Cette réduction de onze à sept, prouve que Timothée avait augmenté la lyre de quatre cordes, & non pas d'*une*, comme le dit *Rousseau*.

Onzieme Exemple.

Page 435, selon Rousseau : « Quoiqu'on mette de la différence entre » le *semi-ton majeur* & le *semi-ton mineur*, il n'y en a poutant aucune » sur l'*orgue* & le *clavecin* ; & tantôt il est *mineur*, & tantôt *majeur* ». L'Abbé Roussier a dit plaisamment à cette occasion qu'il en est ainsi entre un habit d'*été* & un habit d'*hiver*, où *il n'y a aucune différence sur* les personnes qui n'ont qu'un habit pour toute l'année, puisqu'il est *tantôt* l'un, *tantôt* l'autre. Rousseau aurait dû dire que cette différence qui n'existe pas sur l'*orgue* & sur le *clavecin*, est un vice de ces instrumens : vice qui a fait recourir au *tempérament* ; chose absurde en elle-même, mais dont on ne peut se passer, pour adoucir un peu à l'oreille ce vice presqu'impossible à détruire. Rousseau ne connaissait la division de l'octave qu'en douze demi-tons ; autre absurdité qu'il est incroyable qu'on laisse subsister depuis si longtems ; & c'est ce qui a causé son erreur dans cette occasion.

Douzieme Exemple.

Page 437, « la septieme & sixte n'est qu'un renversement de l'accord » de neuvieme ». Rousseau pouvait-il ignorer que l'accord de neuvieme ne se renverse point, & ne peut par conséquent produire aucun accord ?

Treizieme Exemple.

Page 461, à l'article *sous-médiante*, Rousseau dit : « c'est aussi dans » le vocabulaire de M. Rameau le nom de la sixieme note du ton ».

Jamais Rameau n'a donné ce nom à aucune note. Rousseau ne s'est pas souvenu ici, que c'est lui-même qui a imaginé ce mot par *analogie* de l'idée qu'attribuait Rameau à la *sous-dominante*. Voyez page 300 de son Dictionnaire, où il dit : « Si l'on renverse la tierce comme on a renversé la » quinte, & qu'on prenne cette tierce au-dessous de la tonique sur la » sixieme note *la*, *qu'on devrait* appeller aussi *sous-médiante*, &c. » Ce nom est donc du vocabulaire de Rousseau & non de celui de Rameau, à qui ce mot n'est jamais venu dans l'esprit.

Quatorzieme Exemple.

Page 467, à l'article *Synaphe*, Rousseau ne parle que de trois. Il aurait dû dire qu'il y en a une quatrieme dans le systême de *Gui*, entre le dernier tétracorde & celui des *sur-aiguës*, dans les cordes qui sont à l'octave du tétracorde des conjointes.

Synaphe est une conjonction de deux tétracordes.

Quinzieme Exemple.

Page 472, Rousseau dit: « c'est une chose certaine que le systême des » Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit » & *passa* même l'étendue du *dis-diapason* ou de la double octave ». Ce que les Grecs ont appellé le grand systême, ne *passa* jamais le dis-diapason. Il a toujours été circonscrit par la corde *Nete Hyperbolæon* & la *Proslambanomene*, qui sonnaient ensemble la double octave. Le nom de *Nete* pour la corde aiguë fait voir que cette corde n'en avait point au-dessus d'elle, & le nom de *Proslambanomene* n'aurait pas resté au *la* d'en bas, si une autre corde y avait été mise encore plus bas. Cette derniere, dans ce cas, aurait été la *Proslambanomene*; car Gui d'Arezzo, pour ne pas sortir de cette idée, & ne pas abolir, pour ainsi dire, toute mémoire du systême Grec, a appellé le *sol* qu'il a ajouté au-dessous, *Hypo-Proslambanomenos* ou *Sous-Proslambanomene*.

Seizieme Exemple.

Page 513, à l'article *Tierce*, Rousseau dit: « *La tierce majeure* que » les Grecs appellaient *Diton*, composée de deux tons comme d'*ut à mi*.

» Son rapport eſt de 4 *à* 5 ». Rien n'eſt plus faux; le Diton des Grecs était compoſé de deux tons majeurs, & par conſéquent ſon rapport eſt de 4 à 5 $\frac{1}{16}$. Ce Diton eſt la ſomme de quatre quintes priſes dans la progreſſion triple; au lieu que notre tierce de 4 à 5 eſt le produit de deux quintes de la même progreſſion triple, & d'un ton mineur qu'on y ajoute. En un mot, notre tierce eſt produite directement par la réſonance du corps ſonore, & celle des Grecs naiſſait de la progreſſion triple.

Quelques lignes après Rouſſeau ſe trompe encore, en diſant que la tierce mineure eſt ce que les Grecs appellaient *ſemi-diton*. Ce qu'ils appellaient ainſi, eſt un autre intervalle; il eſt plus faible que notre tierce mineure, & ſon rapport eſt de 5 $\frac{1}{16}$ à *6*, ou de 81 à *96*, tandis que la tierce 5, *6*, eſt comme 80, *96*. Enfin c'eſt le *comma* de plus ou de moins qui fait la différence entre ces deux intervalles & ceux des Grecs.

Nous ne voulons pas étendre plus loin nos obſervations ſur les erreurs échappées à Rouſſeau (*a*); il faudrait un volume pour diſcuter & prouver, & ce n'eſt pas là l'objet que nous nous ſommes propoſé. Dans pluſieurs endroits de notre ouvrage, nous avons relevé des choſes dictées à Rouſſeau par l'humeur; dans cet article nous n'avons voulu que faire connaître qu'il avait erré par défaut de connaiſſances, ſur-tout dans ce qui concerne le ſyſtême des Grecs & celui de Rameau. Ce n'eſt pas que nous ne reconnaiſſions de bonne foi qu'il n'y ait d'excellentes choſes dans le reſte de cet ouvrage; mais nous deſirerions pour l'avantage des Muſiciens, qu'il fût entiérement refondu par un auteur ſans partialité & ſuffiſamment éclairé; il faudrait qu'il en retranchât tout ce qui a été dicté par l'humeur contre la *Muſique Françaiſe*, *l'Académie Royale de Muſique*, *l'Orcheſtre de l'Opéra*, &c. &, par la jalouſie, contre Rameau (*b*), *Gui d'Arezzo*,

(*a*) Nous n'aurions pas borné ainſi nos obſervations ſi Rouſſeau vivait encore, & nous comptions en donner un bien plus grand nombre, lorſque nous publiâmes notre *Proſpectus*, parce qu'alors il pouvait nous répondre. Aujourd'hui qu'il n'eſt plus, nous nous contentons d'indiquer ſes principales erreurs en muſique. L'amour de la vérité ne nous permet pas de les paſſer ſous ſilence dans un ouvrage conſacré à cet art; & ſi nous devons reſpecter la cendre de cet éloquent Ecrivain, nous devons encore plus préſerver ſes lecteurs du danger que l'on court quelquefois à le croire.

(*b*) Quel autre motif que celui de la jalouſie pourrait lui avoir fait dire, dans la préface de ſon Dictionnaire, page 8 : « J'ai traité la partie harmonique dans le ſyſtême

&c. Enfin il faudrait qu'on rectifiât toutes les erreurs, & qu'on ajoutât à cet ouvrage ce que Rousseau n'a pu dire, faute de connaître assez, soit le système de Rameau qui fait le fond de notre harmonie, soit le système des Grecs, dont jusqu'à lui on avait ignoré & le principe & la marche. Alors ce Dictionnaire ne laisserait rien à desirer, & deviendrait aussi utile qu'il est maintenant dangereux, en répandant & perpétuant une multitude d'erreurs (*a*). Nous croyons pouvoir désigner *l'Abbé Roussier* comme le seul Théoricien capable de se charger d'une tâche aussi difficile à remplir. C'est au nom de tous les véritables Amateurs de la Musique que nous l'invitons à sacrifier quelques années à ce travail. C'est une entreprise digne du zèle que nous lui connaissons pour les progrès de la musique.

---

de la basse fondamentale, quoique ce système imparfait & défectueux, à tant d'égards » ne soit point, selon moi, celui de la nature & de la vérité, & qu'il en résulte un » remplissage sourd & confus, plutôt qu'une bonne harmonie ».

L'ignorance ou la mauvaise foi peuvent seules avoir dicté cette phrase. Quoiqu'il soit démontré que Rousseau n'entendait pas bien le système de la basse fondamentale, puisqu'il en a si mal expliqué plusieurs parties, nous croirions néanmoins lui faire injure si nous le soupçonnions de ne l'avoir pas entendu assez pour lui rendre la justice qu'il mérite. Si ce n'est pas l'ignorance, c'est donc la mauvaise foi; & alors, qui a pu la faire naître, si ce n'est la jalousie?

Elle est encore prouvée par la préférence qu'il donne gratuitement au système de Tartini sur celui de Rameau. Aucune raison ne pouvait l'y déterminer.

1°. Parceque celui de Rameau existait près de quarante ans avant celui de Tartini, & que par conséquent Rameau a le mérite de l'invention.

2°. Parceque quoique antérieur à celui de Tartini, il embrasse un plus grand nombre d'objets.

3°. Parceque la plus grande partie de ce que dit Tartini est contenue dans ce qu'enseigne Rameau.

4°. Parceque, dans ce que Tartini présente sous des idées différentes, on n'apprend rien qui ne soit dans Rameau.

Si l'un des deux systêmes doit avoir l'avantage, on voit que ce ne doit pas être celui de Tartini.

(*a*) C'est ce que reconnaît Rousseau lui-même, lorsque faisant remarquer (page 5 de sa préface), que ses compilations pouvaient épargner beaucoup de travail à ceux qui seraient en état d'y mettre l'ordre nécessaire, il ajoute: « Tel marquant MES ERREURS, » peut faire un excellent livre, qui n'eût jamais rien fait de bon sans le mien ».

Roussier (M. l'Abbé), né à Marseille en 1716, Chanoine de la collégiale d'Ecouis, en Normandie, est le Théoricien le plus étonnant qui ait jamais existé, & le seul qui ait connu de nos jours les véritables principes de la musique. Il ne doit ses profondes connaissances qu'à son génie, guidé & quelquefois égaré par les ouvrages de Rameau. A vingt-cinq ans l'Abbé Roussier ne connaissait pas une note de musique; à 30 il était au rang des premiers de son siecle.

Il a donné plusieurs ouvrages sur la Musique : *Traité des accords & de leur succession*, en 1764; *Observations sur différents points d'harmonie*, en 1765; *Mémoire sur la Musique des Anciens*, en 1770; *Lettre* (en deux parties) *à l'Auteur du Journal des Beaux-Arts & des Sciences, touchant la division du zodiaque*, en 1770; *Seconde Lettre* (au même), *touchant l'institution de la Semaine planétaire*, en 1771; *l'Harmonie pratique ou Exemples pour le Traité des accords*, en 1776.

En 1779, il a été chargé de l'édition du *Mémoire sur la Musique des Chinois, tant anciens que modernes*, par le Pere *Amiot*, Missionnaire à Pékin; nous en avons donné un extrait dans notre premier volume, *Part. I, Chap.* 15.

M. l'Abbé Roussier a accompagné ce Mémoire d'une grande quantité de notes, de quelques observations, & d'une table raisonnée des matieres. Voyez ce que nous avons dit à ce sujet, page 128 du premier volume, note (*a*).

Son Traité des accords est devenu un ouvrage classique; les Harmonistes & les Musiciens qui veulent l'être par principes, en font le plus grand cas. Il serait à souhaiter que l'Auteur donnât de cet ouvrage solide une nouvelle édition, pour l'opposer aux erreurs & aux absurdités en matiere d'harmonie, qu'à la faveur du charlatanisme des étrangers viennent répandre en France.

Quant à son Mémoire sur la Musique des Anciens, il suffirait de dire que c'est d'après cet ouvrage que le Pere Amiot vient de donner le sien sur la Musique des Chinois. Dans le Manuscrit de la Bibliothéque du Roi, que nous avons entre les mains, ce savant Missionnaire s'exprime ainsi dans son Discours Préliminaire, page 5 : « En 1774, M. Bignon, » Bibliothécaire du Roi, eut la bonté de m'envoyer un livre que j'avais » demandé à feu M. son pere. Il ajouta à son envoi un autre Livre que

» je n'avais point demandé, mais qu'il jugea pouvoir m'être ici de quel-
» qu'utilité, à raison du sujet qu'il traite, & des matériaux qui y sont si
» judicieusement employés. C'est le Mémoire de M. l'Abbé Roussier sur
» la Musique des Anciens ».

« Cet ouvrage, l'un des meilleurs & des plus solides, à mon avis, qu'on
» puisse faire en ce genre, m'a éclairé sur une foule d'objets, même Chi-
» nois, que je ne faisais qu'entrevoir auparavant, & que je n'entrevoyais
» qu'à travers les plus épais nuages.... Quel dommage, disais-je en moi-
» même, que M. l'Abbé Roussier n'ait pas pu fouiller dans les antiquités
» des Chinois, comme il l'a fait dans celles des Egyptiens & des Grecs »!

» Il serait heureux pour moi, ajoute le Pere Amiot à la page 11, &,
» je crois de quelque utilité pour la République des Lettres, si je pouvais
» urnir à M. l'Abbé Roussier, ou à quelqu'autre Savant dans son genre,
» de quoi constater que les Chinois sont auteurs du système de musique
qui a cours chez eux, &c... »

Le Pere Amiot a raison; & la maniere dont il juge l'ouvrage de M. l'Abbé Roussier, nous donnerait la plus grande idée de ses connaissances; si ses excellens Mémoires sur la Musique des Chinois laissaient d'autres preuves à desirer. Certainement le Mémoire de M. l'Abbé Roussier est l'ouvrage le plus savant qui ait été fait sur la Musique des Anciens. Il est rempli d'érudition, & de recherches bien vues & bien méditées. Il prouve incontestablement que les systêmes de musique des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, & le nôtre, sont fondés sur la progression triple; ce qui n'avait jamais été su par nous, & avait été oublié par les Grecs, (du moins par ceux que nous connaissons); car il n'est pas possible que leurs ancêtres ne l'eussent pas su, & qu'un rapport si exact se fût trouvé par hazard.

M. l'Abbé Roussier a prouvé jusqu'à l'évidence, que tous ceux qui ont écrit sur la musique avant lui, n'ont établi que de faux principes, parcequ'ils n'ont pas connu le seul véritable, sublime par sa simplicité, & satisfaisant à tous les égards.

Dans Athènes on lui eût élevé des statues; on l'eût entretenu aux dépens de l'Etat, pour l'engager à professer publiquement un art qu'il posséde à un degré si éminent; mais chez nous cet homme si habile, unique en son genre & si précieux par ses connaissances, est ignoré, ou

ſeulement connu de quelques ſavans qui l'honorent, & d'autant d'ignorans qui n'ont pu l'entendre, & dont cependant quelques-uns ont oſé le critiquer. L'unique récompenſe qu'il ait encore obtenue, eſt d'avoir été nommé Correſpondant de l'Académie des Inſcriptions & Belles-Lettres; cette illuſtre Compagnie eſt trop éclairée pour n'avoir pas découvert le mérite, même au fond de ſa retraite.

Nous n'avons laiſſé échapper aucune occaſion de faire connaître dans notre ouvrage la vénération que nous avons pour lui, & les vœux que nous formons pour qu'on profite des années qui lui reſtent encore, à pouvoir former des éleves dignes de lui. L'établiſſement d'une chaire de Muſique, remplie par l'Abbé Rouſſier, nous dédommagerait de la privation des conſervatoires, & alors l'Ecole Françaiſe ſerait fondée ſur des principes invariables; avantage dont ne jouiſſent pas les écoles de l'Italie, où tout s'enſeigne par la routine.

Nous avons bien des fois regretté de n'avoir pas connu plutôt cet habile Théoricien, & de ce que notre ouvrage était à moitié imprimé, lorſque l'indignation que cauſa à l'Abbé Rouſſier une lettre écrite contre nous (au ſujet de notre *Proſpectus*) par un homme dont nous n'avions jamais entendu parler, nous lia enſemble.

Le profit que nous avons tiré de ſes lumieres, nous a plus que conſolé de la querelle d'allemand qui nous avait été faite.

Nous avouons avec la plus vive reconnaiſſance que nous devons beaucoup à M. l'Abbé Rouſſier; qu'il a bien voulu revoir, corriger & augmenter pluſieurs de nos articles; & tout notre regret eſt qu'il n'ait pu faire que ſur une partie de notre ouvrage, ce que nous aurions deſiré qu'il fît ſur l'ouvrage entier; il en ſerait plus digne d'être offert au Public, & de mériter de lui plaire.

Roy (Adrien Le), était beau-frere de Ballard, & Imprimeur du Roi comme lui. Il établit à Paris, vers 1525, une Imprimerie pour la Muſique, & s'aſſocia avec Jean Ballard, dont la poſtérité s'eſt rendue fameuſe dans l'art d'imprimer la Muſique, & ſubſiſte encore en la perſonne de M. Ballard, Imprimeur du Roi. Il était grand Muſicien, & compoſa pluſieurs ouvrages, dont une Inſtruction dans les huit divers tons en tablature de luth, dans laquelle il avait inſéré douze chanſons d'Orlande de Laſſus. Son ami Gohory,

Gohory, qui était aussi grand Musicien, avoit orné ce livre d'une excellente Préface. En 1580, il commença à imprimer un Recueil de chansons françaises de différens Auteurs, à 4 parties.

Saché, Prêtre de la congrégation des Séminaires de Jesus & Marie, fit en *1676*, un Traité des tons de l'Eglise selon l'usage Romain.

Sanlecque (Jacques de), né en Boulonois, & Seigneur de Sanlecque, près Montreuil-sur-Mer. Il vint à Paris pendant la ligue, y porta les armes, & quitta bientôt cet état pour s'attacher à l'étude.

Il fondit les premiers caracteres de musique que nous ayons eu en France.

S'étant marié à Paris, il eut trois garçons, Henri, François & Jacques. Henri épousa en Angleterre la Dlle Hocquieper, dont le pere devint Capitaine des Gardes de Cromwel, quoique Henri eut été valet de chambre de Charles I.

Hen ri ayant changé de religion, entraîna dans sa nouvelle façon de penser Jacques son cadet, qui était Docteur en Théologie, & Jacques séduisit son pere.

François qui ne voulut point changer de religion, porta les armes en Italie pour le Duc de Mantoue. De retour en France, il apprit avec douleur que sa mere s'était fait Calviniste. N'ayant pu la convertir, il fut plus heureux auprès de son frere Jacques; mais quoiqu'aidé par lui, il ne put faire rentrer son pere au sein de l'Église Romaine.

Jacques de Sanlecque était très grand Musicien, & possédait l'Hébreu, le Syriaque, l'Arabe, le Grec, le Latin, l'Italien & l'Espagnol. Son cabinet était orné de toutes sortes d'instrumens de musique; il jouait de presque tous. Il mourut âgé de quarante-six ans en Novembre *1659.*

Saverien (M.), de la Société Royale de Londres. Dans son Dictionnaire universel de Mathématique & de Physique, cet Auteur fait une histoire de la Musique, dans laquelle il assure que Jubal, fils de Lamech, inventa la Musique vocale & instrumentale l'an 230 de la création. Si cela est, comme nous n'en doutons pas, puisqu'il s'appuie sur la Genèse, nous croyons que peu d'arts peuvent le disputer d'ancienneté à la Musique; & c'est une raison de plus pour la respecter.

M. Savérien assure aussi que le premier système de la Musique des Grecs (c'est-à-dire, les quatre sons, *mi, fa, sol, la*), parut l'an du monde 2115, & subsista 1500 ans, jusqu'au tems du fameux Pythagore, à qui l'on doit le second système. Comme la Genèse ne certifie pas ce fait, il est permis d'en douter; & s'il était vrai, il faudrait que les Grecs eussent été bien simples de se contenter de quatre sons pendant 1500 ans, tandis qu'il était si facile d'aller jusqu'à l'octave. Nous les avons toujours cru bien bornés en musique, mais jamais à ce point.

Toute la suite de cette histoire progressive de la Musique, est aussi digne de croyance.

Sauveur (Joseph), né à la Flèche le 24 Mars 1653, fut muet jusqu'à l'âge de sept ans. Les organes de la voix ne commencerent qu'alors à se débarrasser, mais ils ne furent jamais bien libres.

Avant que de parler il était déja machiniste, il construisait des petits moulins, des syphons, &c. Il apprit sans maître la géométrie, l'enseigna à ving-trois ans, & eut pour disciple le Prince Eugene. Devenu maître des Pages de Madame la Dauphine, il travailla à un Traité de Fortifications; & pour mieux y réussir, il alla en 1691 au siege de Mons, où il monta tous les jours la tranchée.

Il avait eu une chaire de Mathématiques au College Royal en 1686; il fut reçu de l'Académie des Sciences en 1696, & succéda à M. de Vauban, dans l'emploi d'Examinateur des Ingénieurs. Il mourut d'une fluxion de poitrine le 9 Juillet 1716.

Sauveur écrivit beaucoup sur la Musique, & on peut voir d'excellens mémoires de lui sur cet art, dans le Receuil de l'Académie des Sciences. Il avait proposé un moyen de déterminer un son fixe pour servir de base à tous les tons de l'échelle générale; mais ses raisonnemens mêmes prouvent qu'il n'est point de son fixe dans la nature; & l'artifice très ingénieux & très impraticable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire, prouve encore combien il y a loin des hypothèses, ou même si l'on veut, des vérités de spéculation, aux simples régles de pratique.

C'est M. Sauveur qui a inventé le mot *acoustique* (*a*) que l'Académie a

(*a*) Acoustique est formé d'un mot grec qui signifie *j'entends*.

adopté, & qui signifie théorie des sons & de leurs propriétés. Dans son *Systême de Musique*, il donne à la fois des régles pour déterminer les rapports des sons & des notes pour les exprimer.

Il a aussi inventé une espece de *chronometre*. C'était un pendule particulier qu'il destinait à déterminer exactement les mouvemens en musique.

M. Sauveur proposa à l'Académie des expériences sur le son, pour s'assurer de son identité, par le moyen de celle des instrumens qui le donnent. Rousseau assure que ces expériences ne réussirent pas; cependant M. Romieu de l'Académie de Montpellier, dans un Mémoire lu publiquement à cette Académie, le 16 Décembre 1751, dit que personne n'a jamais mieux développé la nature du son que Sauveur; il ajoute : « J'ai » éprouvé plusieurs fois tout ce qu'il a avancé là-dessus, & je ne crois pas » qu'on puisse jamais plus révoquer en doute une si belle découverte ». Cela prouve le cas que l'on doit faire des jugemens de Rousseau.

On a de M. Sauveur un *Systême général des intervalles des sons, & son application à tous les systêmes & à tous les instrumens de Musique*, 1701; une *Méthode générale pour former le systême tempéré de Musique & du choix de celui qu'on doit suivre*, 1707; une *Table générale des systêmes tempérés de Musiqne*, 1711, &c.

Tous les systêmes de tempérament que les hommes peuvent imaginer, doivent être désormais inutiles, puisque nous avons fait voir l'absurdité qu'il y aurait à s'en servir; & que les vingt-un sons dont l'octave est composée, ayant des valeurs certaines, il serait fou de vouloir leur en substituer d'arbitraires; mais du tems de Sauveur cette vérité n'était pas encore connue.

SERRE (J. A.), de Genève. Cet estimable Ecrivain a donné en 1753, des *Essais sur les principes de l'harmonie*, & en 1763, des *Observations sur les principes de l'harmonie.*

Le premier de ces ouvrages, divisé en trois essais, fut occasionné par le prétendu nouveau mode de Blainville, dont nous avons parlé à l'article de ce Musicien, & il est comme une suite de ses Réponses à Blainville. Dans le premier Essai, l'Auteur traite de la théorie de l'harmonie en général; dans le second, des droits respectifs de l'harmonie & de la mélodie; enfin, dans le troisieme Essai, M. Serre présente un systême

de basse-fondamentale, & il fait voir l'origine du mode mineur par ce système. Sans nous arrêter à faire connaître ici les excellentes vues qu'on trouve dans ces divers Essais, nous nous bornerons à donner une idée du système de basse-fondamentale de l'Auteur. Ce système est pour le fond le même que celui de Rameau, mais ramené à une théorie plus exacte, plus philosophique, à une théorie strictement telle. On sait que le système de Rameau a pour fondement le phénomene d'un corps sonore, qui fait entendre dans sa résonance, outre le son dominant, divers autres sons plus aigus, qu'on regarde comme les harmoniques du son dominant (*a*). C'est ce même son que Rameau, par rapport aux sons aigus, appelle son grave, son fondamental, ou basse fondamentale. Mais cette basse fondamentale n'est pas toujours rigoureusement telle dans le système pratique de Rameau. Plusieurs sons, appellés fondamentaux, dans ce système, ne le sont qu'improprement & d'une maniere toute relative à la pratique, qui était l'objet principal de Rameau (*b*). Par exemple, dans l'accord de septieme *re fa la ut*, le *re* est regardé comme le son fondamental des trois autres sons qui l'accompagnent; mais ce son n'est ici fondamental qu'improprement. Il est visible que le corps sonore *re* a pour harmoniques la dix-septieme majeure & la douzieme, c'est-à-dire, *fa-dièse* & *la*; or, les deux sons *fa* & *ut*, de l'accord *re fa la ut*, sont l'ouvrage du Musicien, qui substitue un *fa* naturel au *fa-dièse*, & qui, aux trois sons *re fa la*

(*a*) Les harmoniques qu'on a remarqués principalement sont, par ordre, avec le son grave, dans le rapport de $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$; ce dernier son a été observé par le P. Mersenne. Or, de cette mine de sons que fournit un corps sonore, on est comme convenu, depuis Rameau, de ne faire mention que de ceux qu'on regarde comme propres à entrer dans la construction de l'accord, dit *parfait*, & l'on rejette les sons de $\frac{1}{7}$ & de $\frac{1}{9}$; le premier, comme faux & trop discordant; le second, comme formant une dissonance que l'accord-parfait ne peut ni ne doit admettre. Mais on aurait pu s'appercevoir que le son qui répond à $\frac{1}{5}$, quoiqu'il approche beaucoup de celui qui doit former une tierce majeure avec le son grave, est néanmoins d'une intonation trop faible & plus basse d'un comma que la vraie tierce majeure; qu'ainsi, on ne saurait établir sur ce prétendu accord-parfait de la nature, quelques sons qu'on en élague, aucun système de Basse-fondamentale qui ne portât sur un fond ruineux & trop hypothétique à divers égards.

(*b*) C'est au moyen de cette Basse-fondamentale méthodique, que Rameau a donné des principes à l'art du contrepoint; & ce n'est que depuis les écrits de ce Musicien philosophe, que ce qu'on appelle aujourd'hui l'*Harmonie* est devenu une science.

qui formeraient un accord parfait, ajoute encore une ſeptieme, un *ut*, pour être la diſſonance de cet accord, devenu ainſi accord diſſonant. Or le ſyſtême de M. Serre conſiſte à admettre pour la formation de chaque accord de pratique, autant de ſons phyſiquement fondamentaux que les ſons concomitans d'un accord peuvent l'exiger.

Ainſi l'accord *re fa la ut* ſerait, ſelon lui, le produit des ſons générateurs & vraiment fondamentaux, *fa*, *ſol* & *re*, dont les harmoniques naturels fourniſſent les divers ſons qui compoſent l'accord *re fa la ut* en cette maniere :

Le ſon fondamental *fa* a pour harmoniques *la* & *ut*; le *ſol* a pour harmoniques *ſi* & *re*; & enfin, *re* donne pour ſes harmoniques *fa*✕ & *la*, d'où ſe forme la ſuite de ſons :

	tierce.						quinte.	
FA	*la*	*ut*;	SOL	*ſi*	*re*;	RE	*fa*✕	*la*.
1	2	3	4	5	6	7	8	9.

C'eſt de ce fond qu'eſt formé l'accord *re fa la ut* dans cet ordre.

1°. Le ſon fondamental *re*, n° 7, ... *re*.

2°. L'octave du ſon fondamental *fa*, n° 1, ... *fa*.

3°. Le *la*, quinte de *re*, n° 9, ... *la*.

4°. L'*ut*, n° 3, ou ſon octave, ... *ut*.

De ce même fond ſe forme l'accord de ſousdominante *fa la ut re*; qui, dans les principes de M. Serre, a pour ſeuls ſons fondamentaux, le *fa* & le *ſol*, en cette maniere :

1°. Les trois ſons *fa*, *la*, *ut*, nos 1, 2, 3, de l'exemple ci-deſſus.

2°. Le ſon *re*, n° 6 du même exemple.

Chaque ſon fondamental fournit ainſi l'intonation préciſe, la juſte proportion de chacun des ſons qui forment un accord. On ſait que, par les principes des Modernes, un *la*, tierce de *fa*, par exemple, n'eſt pas la même choſe qu'un *la* quinte de *re* (*a*) & que ces deux *la* différent entre eux d'un comma. (Voyez la note *a*, tome 2, pag. 10).

(*a*) M. l'Abbé Rouſſier a démontré l'abſurdité de cette idée dans ſon ***Mémoire ſur la Muſique des Anciens***; mais il faut ſuivre ici les principes des Modernes pour entendre le ſyſtême de M. Serre, fondé uniquement ſur ces principes, & dont on n'avait pas même ſoupçonné la fauſſeté lorſque M. Serre écrivait.

Le dernier ouvrage de M. Serre, ses *Observations sur les principes de l'harmonie* sont divisées en trois parties. Il examine dans la premiere divers points de théorie, traités dans l'article fondamental de l'Encyclopédie. La seconde partie contient un extrait raisonné & fort détaillé du Traité de Musique du célebre Tartini. Enfin, la troisieme partie présente des réflexions critiques sur l'ouvrage de Geminiani, intitulé *Guida armonica*, (le Guide harmonique), & des observations importantes touchant le plan & l'exécution même très imparfaite de cet ouvrage.

« S'il est des erreurs, dit M. de Serre dans des observations préli- » minaires, dont il importe de démontrer le peu de fondement, ce » sont sur-tout, & presque uniquement celles des Auteurs dont la célé- » brité ne pourrait qu'en imposer à la plus grande partie de leurs Lecteurs ». On voit en effet dans cet ouvrage, que c'est bien plutôt la recherche de la vérité qui a engagé M. Serre à écrire, que l'envie de contredire, comme il le dit lui-même, & l'on ne peut que lui savoir gré de son zèle & des lumieres qu'il répand sur divers objets concernant l'harmonie, la théorie de la Musique, la basse fondamentale, &c.

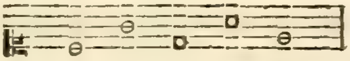
A l'égard de ce dernier objet, je crois devoir répéter ici, dit M. Serre, que je n'attaque point la basse fondamentale de Rameau, si l'on ne la considere que comme une basse méthodique, technique & de convention, propre à faciliter la connaissance & les regles de la composition. C'est dans ce sens qu'elle a mérité l'approbation de la plupart des Musiciens, tant en Allemagne qu'en France........ Mais dans une théorie philosophique de l'harmonie, ajoute-t-il, il importe de ne pas confondre une basse *fondamentale* qui, dans bien des cas, ne mérite pas cette dénomination avec celle qui la mérite toujours exactement.

Nous observerons à ce sujet qu'il serait important de distinguer dans une basse fondamentale deux objets bien différens : l'un, d'indiquer pour chaque son, considéré comme harmonique d'un autre, la proportion que le corps sonore lui assigne ; l'autre, de réduire en accords directs & primitifs ceux dont la pratique fait usage, & d'appeller fondamental le son le plus grave de chacun de ces accords primitifs, de quelque maniere que ce son fondamental lui-même, ou ceux qui l'accompagnent, soient engendrés. C'est particuliérement sous ce dernier point de vue qu'il faut considérer la basse-fondamentale de Rameau, faite pour faciliter l'étude

& la pratique de l'harmonie (*a*). Quant au premier objet, celui d'indiquer pour chaque ſon la proportion que le corps ſonore lui aſſigne, c'eſt bien en partie le but de la baſſe fondamentale de Rameau ; mais M. Serre en a fait l'objet principal de la ſienne. Ainſi nous appellerions celle-ci *baſſe génératrice*, & celle de Rameau *baſſe fondamentale*, en ce ſens que le ſon grave eſt toujours, dans celle-ci, le fondement de ceux qui l'accompagnent pour former un accord, quoique le plus ſouvent ce ſon grave ne les engendre pas.

On voit par-là que, quoique la baſſe fondamentale de M. Serre ſoit plus rigoureuſement telle, & qu'elle ne ſoit dans le fond que la baſſe fondamentale de Rameau, perfectionnée & accompagnée des divers ſons qui concourent à ſon objet théorique, celle de Rameau, réduite à un ſeul ſon fondamental pour chaque accord, ſera toujours la ſeule baſſe-fondamentale que la pratique puiſſe adopter, depuis qu'il eſt démontré que la dix-ſeptieme, ou tierce majeure que fait entendre un corps ſonore, n'eſt pas la vraie tierce du ſon fondamental, mais un ſon faux, exharmonique & non muſical, ſi néanmoins il conſte que ce ſon, donné par le corps ſonore, ſoit dans le rapport irrationel de 4 à 5, ou 64 : 80, comme tous les Auteurs l'aſſurent ; car la forme de la vraie tierce eſt de 64 à 81, ou de 4 à 5$\frac{1}{16}$, comme on peut le voir par divers endroits de cet ouvrage, & comme l'oreille & le raiſonnement le démontrent dans une ſuite alternative de quintes & de quartes, telle que la ſuivante.

Valeurs des ſons..... 64. 96. 72. 108 81.



Termes radicaux..... 1. 3. 9. 27. 81.

On peut s'aſſurer par cet exemple de la vraie forme de la tierce majeure d'*ut* à *mi* ; d'où il ſera aiſé de conclure combien il ſerait abſurde de dire

(*a*) L'idée, quoique ſuccincte, que nous donnons ici de la Baſſe fondamentale, ſuffit pour faire voir que ceux qui s'obſtinent encore à déclamer contre cette Baſſe-fondamentale, ignorent totalement en quoi elle conſiſte. Auſſi voit-on que les prétendus harmoniſtes qui ſe déclarent contre la Baſſe-fondamentale, n'ont pour tous principes qu'une routine aveugle, dont ils ne peuvent ſe tirer ſans tomber dans des contreſens, des abſurdités de toute eſpece.

avec les Auteurs qui ſuivent les proportions factices de Zarlin, que le *mi*, quarte de *la*, ne peut comme tel, comme quarte juſte, former une tierce avec l'*ut*, un ton avec le *re*, une tierce mineure au-deſſous de *ſol*, &, dans le renverſement, divers autres intervalles avec les octaves de ces mêmes ſons. On ſent par combien d'erreurs il a fallu paſſer pour en venir à ce déraiſonnement muſical, contre le ſentiment de l'oreille, l'expérience, la pratique journaliere, qui fait entonner chaque ſon, ſoit à la voix, ſoit ſur les inſtrumens libres, d'une maniere uniforme, quelque intervalle que ce ſon puiſſe former avec un autre (*a*).

Souhaitty (le Pere), Religieux de l'Obſervance, a donné en 1677 un Eſſai, intitulé *Nouveaux Elémens du chant*. Il y propoſe une nouvelle maniere d'écrire le plain-chant ou la muſique, en ſe ſervant de chiffres au lieu de notes. Voici comment il s'exprime à la page 3 de ſon ouvrage : « 1 s'appelle *ut*; 2, *re*; 3, *mi*; 4, *fa*; 5, *ſol*; 6, *la*; 7, *ſi*; ou ſi on » l'aime mieux, 1 s'appelle *un*; 2, *deux*; 3, *trois*; 4, *quart*; 5, *cinq*; » 6, *ſix*; 7, *ſept*; on choiſira; car cela eſt indifférent ».

Quant aux octaves inférieures, le Pere Souhaitty les exprime par les mêmes chiffres avec une virgule 1, 2, 3, &c.... & il exprime les ſupérieures par les mêmes chiffres avec un point, 1. 2. 3. &c.

C'eſt-là préciſément la méthode que Rouſſeau a publiée comme de lui en 1743, & dont il donne un précis au mot *notes*, dans ſon Dictionnaire

(*a*) Comme d'après les fauſſes idées des Modernes, on a un *mi*, un *la*, &c. entonné à 80, & un *mi*, un *la*, &c. entonné à 81, il y a des perſonnes qui pouſſent la ſuppoſition juſqu'à imaginer qu'entre *ut* & *re*, par exemple, il y a trois ſortes d'*ut-dièſes* & trois ſortes de *re-bémols*, & que le clavecin, qui n'a qu'une touche intermédiaire entre *ut* & *re*, pourrait, pour bien faire, être accordé au *point quatre*, c'eſt-à-dire, au point qu'il faut ſuppoſer tenir le milieu entre les trois prétendus *ut-dièſes* & les trois prétendus *re-bémols*, & qui, dans cette riſible ſuppoſition, ſerait de tous côtés au quatrieme rang.

Nous voudrions demander aux perſonnes qui croient à ces choſes-là, à quel point pourrait donc être celui qui détonne, lorſqu'il veut former un *ut-dièſe* ou un *re-bémol*? puiſque d'un côté ou d'autre il y a toujours quatre points entre leſquels il eſt bien difficile qu'il place une fauſſe intonnation.

Nous ne doutons pas que ceux qui n'ont aucune idée d'intonnation, de proportion des ſons, de la forme préciſe d'un demi-ton, ne trouvent cela facilement.

de Musique, sans indiquer ni dans l'un ni dans l'autre endroit la source où il avait puisé. Il est fâcheux pour un Philosophe aussi ami de la vérité que l'était Rousseau, qu'on ne puisse supposer qu'il ait eu de son côté la même idée que le Pere Souhaitty, puisqu'à la fin de l'article *systême*, de son Dictionnaire, il nomme le Pere Souhaitty parmi d'autres Auteurs de systêmes, mais sans faire connaître nulle part en quoi consistait celui de ce Religieux. Or, comme le Pere Souhaitty n'a jamais fait d'autre systême que celui d'une nouvelle maniere de noter la Musiqne, & que Rousseau le cite, il le connaissait donc; puisqu'il le connaissait, & que ces deux systêmes n'en font qu'un, Rousseau a donc donné comme de lui, ce qui était d'un autre.

Thoinot Arbeau, de Langres, a donné en 1588, un ouvrage sur la Danse & sur la Musique, intitulé *Orchesographie.* Cet ouvrage est rare & recherché. Ce sont de bons mémoires pour l'histoire de la Danse, & l'on y voit ce qu'elle était il y a plus de deux cent ans. L'ouvrage est en dialogue entre Arbeau & Capriol.

Debure croit que cet ouvrage est de *Jean Tabourot*, Official de Langres; cependant il passe pour être d'Arbeau. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'Auteur de ce livre est le premier qui ait imaginé de décrire l'art de la danse.

Peut-être a-t-on cru *Jean Tabourot* auteur de ce livre, parceque le nom de *Thoinot Arbeau* est exactemeut l'anagrame de *Jehan Tabourot*, & que cet Official de Langres est cité plusieurs fois avec éloge dans les Bigarures d'*Etienne Tabourot* son neveu. Si cette conjecture est vraie, *Etienne Tabourot* est aussi l'Auteur d'un Traité imprimé en gothique, à Langres en 1582, sous le même nom de *Thoinot Arbeau*, intitulé *Comput & Manuel Kalendrier*, & réimprimé en bonnes lettres, chez *Richer*, à Paris en 1588, avec l'Almanach de *Jean Vostet Breton*, anagrame d'*Estienne Tabourot.*

On lit à Langres cette inscription sur la tombe de *Jehan Tabourot*, dans l'Eglise cathédrale:

Hîc nulli officiens positus jacet officialis
Qui cunctis vivens officiosus erat.

Vague (M.), de Marſeille, a fait un bon ouvrage, intitulé *l'Art d'apprendre la Muſique*, 1733. On en a fait une ſeconde édition en 1750.

Voici ce qu'en dit M. Juvenel de Carlancas dans ſon *Eſſai ſur l'hiſtoire des Belles-Lettres, Sciences & Arts*, Paris 1757 : « Les méthodes ordi-» naires en fait de Muſique étant fort défectueuſes, M. Vague a réduit » le ſyſtême commun à une méthode plus nette & plus facile, & dont » tous les principes ſe trouvent liés très naturellement ».

Vandermonde (M.), de l'Académie Royale des Sciences, a fait paraître dans le Journal des Savans, un Mémoire touchant un *Syſtême d'harmonie applicable à l'état actuel de la Muſique*, d'après lequel il ſe propoſe de donner un ouvrage ſur l'harmonie.

Il ſerait difficile de donner une idée du ſyſtême de M. Vandermonde, ſur le peu qu'il en laiſſe appercevoir dans ſon Mémoire, où il ſemble plutôt vouloir l'envelopper que l'expoſer, ſans doute afin que perſonne ne profite de ſa découverte, pour prévenir l'ouvrage qu'il ſe propoſe de donner ſur cette matiere. Tout ce qu'on peut entrevoir dans ce Mémoire, c'eſt que ſon ſyſtême aura pour but de réduire en principes tout ce que pratiquent aujourd'hui les Compoſiteurs, tant ceux qui ont des principes, dont le nombre eſt extrêmement petit, que ceux qui n'ont ſur leur art aucune ſorte de regle, aucuns principes, ſoit généraux, ſoit particuliers, qui puiſſent les diriger; car c'eſt-là *l'état actuel de la Muſique*. Il nous parait que le ſyſtême de M. Vandermonde aurait été bien plus fructueux, s'il était établi ſur *l'état actuel de la ſcience de l'harmonie*; car ſans doute, ce ſavant n'ignore pas que la ſcience de l'harmonie n'eſt pas à créer, & que depuis que Rameau en a tracé les premiers principes, il exiſte, ſur la pratique de cette ſcience, des ouvrages où tout ce qui reſtait à faire, ſe trouve heureuſement exécuté.

A l'égard de la partie théorique, celle qui a pour objet de fonder les proportions des ſons, c'eſt-à-dire, l'intonation préciſe qu'on doit donner à chaque ſon d'une gamme, d'un ſyſtême muſical quelconque, nous ne voyons pas que M. Vandermonde, en rejettant les ſyſtêmes connus, ſe ſoit donné la peine d'en choiſir un qui eût quelque apparence de principe. Après s'être efforcé de tourner en ridicule & le ſyſtême de Rameau, & celui de Tartini, & les conſéquences qu'on pourrait déduire du phénomene

des *ſons harmoniques* que fait entendre une corde ſur laquelle on gliſſe légérement le doigt, M. Vandermonde établit le ſien ſur le *tempérament*, c'eſt-à-dire, ſur une ſuppoſition très gratuite, qui conſiſte à regarder comme égaux entre eux des demi-tons qui ne le ſont pas, & qu'aucun des ſyſtêmes connus ne donne comme égaux.

M. Vandermonde obſerve très à propos que ſi, d'après les phénomenes connus ſur leſquels Rameau & Tartini ont fondé leurs ſyſtêmes (*a*), on entonne juſte *ſelon la nature*, les ſons qu'on forme ſont *néceſſairement faux* ſelon nos oreilles délicates. Mais après une obſervation ſi judicieuſe, devait-il embraſſer un ſyſtême d'intonation infiniment plus faux encore, & qui n'a pas même l'avantage d'être fondé ſur aucun principe, ſur aucune expérience, aucun effet phyſique ?

Au reſte, le ſyſtême des demi-tons égaux qu'adopte ce ſavant Géomètre, fait bien voir que ce n'eſt pas lui qui s'eſt apperçu que les ſons donnés, ſoit par la réſonance d'un corps du ſonore, ſoit par les ſons harmoniques d'une corde, ſont des ſons faux *ſelon nos oreilles délicates.* Auſſi cite-t-il à ce propos un prétendu bon mot de Leibnitz, qui ne ſert qu'à prouver que ce grand Philoſophe n'avait pas lui-même une oreille bien délicate, & que ſa plaiſanterie ne peut que le rendre ridicule. *En Muſique*, dit Leibnitz, *nous ne ſavons compter que juſqu'à cinq.* Il veut dire qu'en matiere de proportions, nous ne prenons jamais que juſqu'au cinquieme d'une corde, jamais la ſeptieme partie, ni la onzieme, ni la treizieme; mais avec un peu plus d'oreille, ou même en faiſant ſimplement uſage du raiſonnement dans cette matiere, il ſe ſerait apperçu que le ſon qui répond à 5 (ou $\frac{1}{5}$), ſoit dans la diviſion d'une corde, ſoit dans les ſons harmoniques qu'on peut tirer de la même corde, eſt un ſon faux,

(*a*) M. Vandermonde penſe que les ſyſtêmes de Rameau & de Tartini *ſont inconciliables.* Nous croyons devoir faire obſerver à nos Lecteurs, que ces deux ſyſtêmes, quoique fondés ſur des phénomènes différens, ſe concilient au point que les diverſes proportions fixées aux ſons, ſont comme copiées les unes des autres dans ces deux Auteurs. C'eſt dans Rameau, comme dans Tartini, la tierce majeure de 4 à 5, la mineure de 5 à 6; un prétendu ton mineur, dans l'un & dans l'autre, comme de 9 à 10, &c. &c.; enfin le demi-ton diatonique de 15 à 16; le chromatique de 24 à 25, & d'autres ſous d'autres formes, qui prouvent toujours que les demi-tons ſont inégaux entre eux; car Rameau & Tartini ſont encore d'accord en cela, comme ils le ſont ſur la forme de chaque intervalle.

exharmonique, & aussi étranger à l'intonation que les sons de $\frac{1}{7}$, de $\frac{1}{11}$, de $\frac{1}{13}$ que nous rejettons.

Au jugement de l'oreille, & pour parler dans le sens de Leibnitz, nous ne comptons réellement que jusqu'à quatre; & encore ce *quatre* est-il de trop, car la Musique elle-même ne compte que jusqu'à trois. Par exemple, on a dans 1 : 2 la forme de l'octave; dans 2 : 3, celle de la quinte; & voilà toute la Musique. En effet, le nombre 4 n'étant que le double de 2, il ne donne rien de plus que ce qu'on avait de 1 à 2, c'est-à-dire, la forme de l'octave, & l'on n'obtient autre chose de 3 à 4 qu'une image de la quinte, qu'une quinte renversée, que la quarte en un mot:

2	3	4
ut	*sol*	*ut.*

Si l'on a *ut sol* de 2 à 3, on a *sol ut* de 3 à 4; ce sont les deux mêmes sons, mais transposés, c'est-à-dire, dont l'un (l'*ut*) est tantôt mis au grave, tantôt à l'aigu de *sol.*

Revenons aux sortes d'intonations qu'adopte M. Vandermonde.

« Puisque pour expliquer notre Musique, dit-il, il faut admettre des » sons qui ne sont pas de la nature, je trouve aussi court de supposer » qu'aucun de nos intervalles n'est rigoureusement conforme aux siens; » c'est-à-dire, de supposer, par exemple, que tous nos sons musicaux » soient ceux d'un instrument accordé selon le *tempérament* proposé en » dernier lieu par Rameau, & dans lequel tous les semi-tons sont égaux. » C'est à cela que nous nous en tiendrons sur ce point ».

M. Vandermonde peut bien s'y tenir; mais certainement son système ne tiendra pas long-tems tant qu'il portera sur une supposition étrangere à la Musique, car jamais dans cette science les demi-tons ne furent égaux. Jamais un *re-dièse*, par exemple, ne fut *mi-bémol*, bien que ces deux sons puissent être regardés comme le même par les Facteurs d'instrumens à touches, en faveur desquels Rameau proposait son *tempérament*, les voyant déterminés invinciblement à ne mettre que douze sons dans l'étendue d'une octave, sur les instrumens gothiques qu'ils continuent de fabriquer, au lieu des vingt-un sons qu'admet la Musique.

Mais ces sortes d'instrumens n'étant pas destinés à faire entendre aucun intervalle dans sa justesse, excepté l'octave, & les Facteurs d'instrumens en général, n'étant, relativement à leur profession, ni Musiciens, ni Théo-

riciens, ce ſerait trop dégrader non-ſeulement la théorie, mais la pratique même de la Muſique, que de fonder un ſyſtême quelconque ſur les idées des Facteurs d'inſtrumens à touches, d'inſtrumens dont les intonations ne ſont pas muſicales.

Une choſe aſſez ſinguliere que nous remarquons encore dans ce plan de ſyſtême propoſé par M. Vandermonde, c'eſt ſa maniere de voir le mode mineur, qu'il croit être celle de tous les Muſiciens. *Ce mode*, dit-il, *a différentes eſpeces. J'en admets quatre, comme ſont aujourd'hui plus ou moins ouvertement tous les Muſiciens, à ce qu'il me ſemble* (*a*).

Ces modes ſont, ſelon lui, le mode mineur *proprement dit*, le mode mineur *en montant*, le mode mineur *en deſcendant*, & celui *où l'on altere la quarte*, & il obſerve que ce dernier *mode* n'a été introduit que depuis une quarantaine d'années. Cette obſervation ne nous paraît pas juſte, parce qu'il y a bien plus de quarante ans que, pour paſſer d'un mode

(*a*) Il paraît par ces derniers mots, que M. Vandermonde n'eſt pas bien aſſuré de l'opinion des Muſiciens à cet égard; auſſi croyons-nous lui faire plaiſir de lui obſerver que c'eſt préciſement *tous ceux qui ne ſont pas Muſiciens* qui admettent quatre ou pluſieurs modes mineurs, ainſi que pluſieurs modes majeurs, en ce qu'ils prennent pour autant de modes, les différentes tranſitions à d'autres modes; ou, en termes d'harmoniſtes, les différentes *modulations* qu'on peut faire dans un chant donné, une gamme ou échelle, un air, une ſonate, &c. Mais ces différentes modulations ne ſont pas autant d'eſpeces d'un même mode. Car ſi cela était, M. Vandermonde devrait admettre au moins cinq ſortes de modes mineurs & pluſieurs ſortes de modes majeurs; puiſque dans le mineur on paſſe fréquemment auſſi au ton de ſa quarte, en *altérant la tierce*. Altération qui devrait, ſelon lui, conſtituer une cinquieme eſpece de mode mineur. Quant au mode majeur, il eſt conſtant qu'on y altere également la quarte, comme au mode majeur, & dans les mêmes circonſtances; & non-ſeulement la quarte, mais encore la quinte, comme font très ſouvent les Italiens; & de plus, la ſeptieme, c'eſt-à-dire, le *ſi* en ton d'*ut*, que les Plainchaniſtes mêmes altérent quelquefois, en le baiſſant d'un demi-ton, pour *adoucir*, diſent-ils, l'intervalle entre *fa* & *ſi*. Et il faut remarquer que l'uſage de cette *adouciſſement* eſt fort ancien, puiſque Gui d'Arezzo, au chap. 8 de ſon Micrologue, appelle un *ſi*, ainſi baiſſé, *B-molle* (B-mol), par oppoſition au *ſi* non baiſſé, que les Italiens connaiſſent encore aujourd'hui ſous les noms de *B-duro* ou *B-quadro*.

Les Harmoniſtes expliquent un peu autrementt ces ſortes d'adouciſſemens des ſeptiemes notes, ainſi que les altérations que peuvent ſubir les différens degrés d'un mode, d'une gamme quelconque. Nous en donnerons des exemples, dont on trouvera l'explication à la fin de cet article. Voyez les exemples 1, 2, 3, 4, 5.

mineur à celui de ſa quinte, *on altere la quarte*, en l'élevant d'un demi-ton.

Mais peut-être M. Vandermonde veut-il dire qu'il y a une quarantaine d'années que ceux qui n'ont pas des principes de Muſique, font des *re-dièſes*, par exemple, dans le mode mineur de *la*, ſans croire changer de gamme. Dans ce ſens; le calcul de M. Vandermonde ne nous paraît pas plus juſte encore, puiſqu'il y a des ſiecles, pour ainſi dire, que les Italiens emploient des dièſes, ſans croire que cela faſſe *moduler*, faſſe changer de ton; & qu'en France même on était auſſi dans cette idée depuis très-long-tems, & que pluſieurs Muſiciens l'ont conſervée juſqu'à l'époque où nous avons eu des principes ſur l'harmonie qui nous ont appris l'efficace d'un dièſe ou d'un bémol.

On peut voir un reſte de l'ancienne idée dont nous parlons ici, dans notre article *Demoz*; mais il n'y a gueres que dix ou douze ans que quelques Muſiciens Français qui n'avaient pas de principes, ont adopté cette idée, la croyant neuve, ou la prenant pour une perfection de l'art, parcequ'elle leur était tranſmiſe par les Italiens.

On n'a peut-être pas aſſez obſervé que les Italiens, quoique nos maîtres dans pluſieurs parties qui relevent de la pratique, n'ont cependant, à l'égard de quelques objets théoriques, que les mêmes idées de nos peres. Telle eſt, par exemple, l'harmonie, qui n'eſt encore chez eux qu'une routine, une tradition, & le fruit de l'exercice particulier de chaque Muſicien; telle eſt la maniere de ſolfier par *les muances*, qui eſt encore dans toute ſa vigueur en Italie; telle eſt l'idée qu'ils attachent aux dièſes & aux bémols, qui ſont encore parmi eux au rang des agrémens du chant, &c. &c. Auſſi continuent-ils, comme notre bon M. Demoz, d'employer des dièſes ſur ce qu'ils appellent comme lui, la *quatrieme note*, tant en majeur qu'en mineur, uniquement par goût de chant, & ſans vouloir que cela faſſe moduler, ni que cette quatrieme note ceſſe d'être telle (*a*). Voyez l'exemple 1.

(*a*) Cette ancienne idée s'eſt tellement régénérée, pour ainſi dire, en France, d'après la Muſique Italienne, conſidérée dans ſes accompagnemens, tels qu'on les voit ſur des partitions, ou ſimplement ſur une baſſe chiffrée, que nous avons appris d'un particulier qui étudie l'harmonie, que ſon maître, quoique Français, quoique Maître de chapelle d'une Egliſe de Paris, lui faiſait diéſer une ſoudominante, lorſqu'elle forme ce qu'on

Le nom de *cordes élégantes* que les Italiens donnent en général à certaines notes diésées, fait voir que nous ne leur prêtons rien ici, & apprend à tout le monde ce qu'ils pensent sur ces notes diésées. Et non-seulement ils dièsent une quatrieme note, comme nous venons de le dire, mais la cinquieme du ton prend souvent chez eux la même *élégance*, sans cesser pour cela d'être cinquieme note. C'est, par exemple, un *sol* dans le mode majeur d'*ut*, qu'ils élevent d'un demi-ton, dans les parties supérieures, pendant que la note de basse & le chiffre qui l'accompagne, font voir que l'Auteur ne veut être qu'en C-*sol-ut*. (Voyez l'exemple 3). La Musique Italienne, & toutes celles qui sont faites à l'imitation de l'Italienne, sont remplies de ces sortes de cinquiemes notes élevées d'un demi-ton, uniquement par goût de chant. Rousseau lui-même, relativement à cette cinquieme note, n'en était encore qu'à l'ancienne idée sur les dièses, dans son Dictionnaire de Musique, article *Quinte*, lorsqu'il observe si mal-adroitement que, *dans l'harmonie italienne*, *la* quinte superflue *ne se pratique que sur la tonique en mode majeur*, *lorsque par accident sa quinte est diésée* (*a*). Voyez l'exemple 10. Mais ce n'est

---

appelle une cadence imparfaite sur sa tonique. C'est, par exemple, *fa-dièse ut*, pour représenter la cadence imparfaite *fa ut*. Nous ne croyons pourtant pas que ce maître pratique lui-même le passage direct de *fa-dièse* à *ut*, l'oreille l'en empêcherait sans doute; mais ce qui est synonyme à cette absurde harmonie, il fait pratiquer *fa-dièse* portant tierce, quinte & sixte, & passant à *sol*, accompagné de quarte & de sixte. Voyez les exemples 6 & 7.

Il faut croire que ce prétendu Harmoniste ignore que l'accord *sol ut mi*, est un renversement de l'accord parfait *ut mi sol*, ou qu'il pense qu'un *ut* tonique, puisse avoir arbitrairement *fa* ou *fa-dièse* pour soudominante, ou ce qui est la même chose, qu'un *fa-dièse* est également la quarte, la soudominante, d'*ut-dièse* ou de l'*ut* naturel.

Voilà où conduit l'imitation mal entendue, lorsqu'on n'a pas de principes. Un son qu'on éleve d'un demi-ton est ordinairement la tierce d'un autre son; mais un son fondamental & qui forme une cadence quelconque ne se diese pas. On ne dit pas arbitrairement *sol-dièse ut* pour *sol ut*, ni *fa-dièse ut* pour *fa ut; la-dièse re* ou *la-dièse mi*, pour *la re* ou *la mi*, &c. &c.

(*a*) Cette expression, *par accident*, fait bien voir que Rousseau, dans l'action de placer un dièse, comptait la volonté de l'homme pour quelque chose, puisqu'ici le di se n'a pas la vertu de faire changer de ton, bien que dans le cas dont il s'agit on change non-seulement de ton, mais de mode; car l'intention de celui qui place un dièse ne fait rien à cela.

ni aux Italiens ni à Rouſſeau à définir une note qu'on altere par un dièſe ou par un bémol; c'eſt à l'oreille & aux principes à faire connaître ce que devient un *fa*, par exemple, ou un *ſol*, lorſqu'on les a rendus dièſes, ou un *ſi*, un *mi*, &c. lorſqu'on les a rendus bémols. Car une échelle muſicale quelconque, une gamme, n'a pas arbitrairement des *fa*, des *ſol*, des *ſi*, des *mi*, dièſes ou bémols à volonté, bien qu'il ſoit libre & même louable au Compoſiteur de faire des *fa* ou des *ſol* dièſes, des *ſi* ou des *mi* bémols, &c. D'où vient cela? c'eſt parcequ'il eſt beau, très louable & très bien fait de *moduler*, de paſſer d'un ton à un autre. Mais on ne ſaurait altérer aucun ſon d'une gamme, ſans moduler; c'eſt alors aux principes que doit recourir le Muſicien, pour ſavoir dans quel ton il eſt, ſi ſon oreille ne l'en a pas averti, ou ſi, ayant écrit un dièſe à côté d'une note, il a la maladreſſe de conſulter le chant d'une autre *partie* pour voir dans quel ton il eſt. C'eſt en effet le cas de la quinte ſuperflue *ut ſol*✳ de Rouſſeau & des Italiens. Ils poſent le dièſe à *ſol*, & vont regarder l'*ut*, d'où ils concluent qu'ils ſont en *ut*. Voyez les exemples 11, 12 & leurs explications.

De ce peu d'obſervations auxquelles nous nous bornons ici, on peut conclure que ce qu'on appelle un mode, n'eſt pas encore trop connu, ſoit en Italie, ſoit en France. Auſſi croyons-nous devoir rappeller ici une méthode qui, d'après les principes actuels, peut faire connaître avec préciſion ce que c'eſt qu'un mode. Nous allons la tranſcrire telle que l'a donnée M. l'Abbé Rouſſier, dans ſon *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*, note, 39, page 225. Cette méthode qui peut réſoudre une infinité de queſtions touchant les ſons qui conſtituent un mode quelconque, fera connaître en même tems ce que deviennent ces ſons lorſqu'on les altere.

On peut réduire, dit cet Auteur, toute la doctrine des Modernes, touchant les modes à la méthode ſuivante:

Méthode pour connaître les Modes.

» Diſpoſez par tierces tous les ſons qui compoſent un mode, de » maniere que ces tierces forment entre elles trois accords parfaits con- » joints, vous aurez le mode de la quinte du premier ſon.

» Ce mode ſera majeur, ſi les accords parfaits ſont majeurs; il ſera » mineur, ſi les accords parfaits ſont mineurs ».

Exemple

*Exemples pour les deux modes majeurs d'*ut *& de* sol, *avec les valeurs radicales de chacun des sons qui les constituênt.* (Ibid. pag. 227).

Mode d'*ut*.

5. 15. 55. 135.

FA *la* UT *mi* SOL *si* RE *fa*※ LA.

1. 3 9. 27. 81.

Mode de *sol*.

Il est aisé de voir que les sept premiers sons de cet exemple, *fa la ut mi sol si re*, sont ceux qui, arrangés par degrés conjoints, constituent la gamme du mode majeur d'*ut*; & qu'à compter de l'*ut* du même exemple, on a les sept sons *ut mi sol si re fa*※ *la*, qui composent la gamme de *sol*, en les arrangeant par degrés conjoints; d'où l'on peut conclure, si on ne veut pas fermer les yeux à toute évidence, que dans le mode, d'*ut*, on ne saurait employer de *fa-dièse*, ni même le LA, évalué à 81, sans qu'on change de mode; tout de même qu'on en changerait si, dans le mode de *sol*, on voulait employer des *fa* naturels, ou même le *la*, évalué à 5, qui sont l'un & l'autre du mode d'*ut*, & circonscrits par l'acolade supérieure.

A l'égard du mode mineur, celui de *la*, par exemple, les sons qui constituent sa gamme descendante, sont, par l'énoncé de la méthode, & en commençant par la soudominante, les trois accords parfaits consécutifs *re fa la*, *la ut mi* & *mi sol si*; & il est visible que les sons du mode de *mi* sont, en commençant également par la soudominante de ce mode, les trois accords parfaits *la ut mi*, *mi sol si* & *si re fa*※, comme dans cet exemple :

Mode de *la*.

RE *fa* LA *ut* MI *sol* SI *re* FA※.

Mode de *mi*.

Il est encore démontré par cette figure que toutes les fois qu'on veut changer le *fa*, deuxieme son de l'exemple, en *fa-dièse*, dernier son de

l'exemple, on passe du mode de *la* en celui de *mi*, sans que la volonté du Musicien fasse rien en cela; & que, si un Compositeur, étant dans la gamme de *la*, vient à employer par goût le *fa-dièse* contenu dans la seconde acolade, c'est qu'il y a du goût à savoir passer d'une acolade à l'autre, à savoir moduler; mais jamais on ne fit un dièse, soit par goût ou autrement, sans moduler.

« Chaque mode, dit M. Vandermonde lui-même, à sa gamme com» posée de sept notes, dont les degrés sont fixes & déterminés; ce sont » ces degrés seuls qui en font la différence (*a*). Si en modulant on altere » une seule de ces notes, on change nécessairement ou de ton ou de » mode (*b*) ».

Au reste, il est bon d'observer que l'exemple pour le mode mineur, que nous venons de donner, présente, comme nous l'avons dit, les sons qui en constituent la gamme descendante, c'est-à-dire, telle qu'elle résulte de ce qui se marque ordinairement à la clef. Les notes sensibles n'y sont pas exprimées, non plus que dans ce qu'on écrit ordinairement à la clef, parceque la septieme note des modes mineurs forme naturellement l'intervalle d'un ton avec la tonique, & qu'en élevant cette septieme note d'un demi-ton, on ne change pas pour cela de mode; on fait seulement alors chanter cette septieme note comme dans le majeur, pour former ce qu'on appelle une cadence. Mais il n'en est pas ainsi de la sixieme note; elle correspond effectivement à un nouveau mode, comme nous l'avons dit, lorsqu'on éleve cette note d'un demi-ton, c'est-à-dire, si au lieu du *fa* naturel, on veut employer *fa-dièse*, qui appartient incontestablement au mode de *mi*. On peut voir à ce sujet, soit les *Elémens de Musique*, par M. d'Alembert, soit tout autre ouvrage sur l'harmonie, fait d'après les nouvelles découvertes.

Explication des exemples qui accompagnent cet article.

La premiere basse-continue de ces exemples, présente, par les chiffres, l'harmonie que conçoivent les Italiens dans les passages où une note est

---

(*a*) C'est cette doctrine que nous confirmons par les exemples qu'on vient de voir.

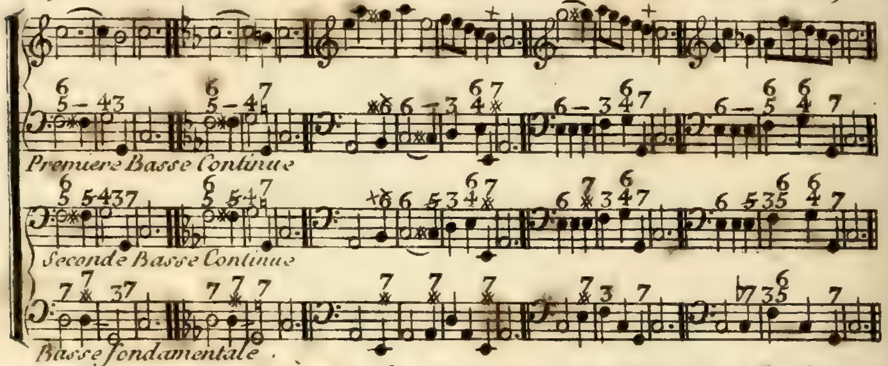
(*b*) Or, changer de mode n'est pas former une espece nouvelle de mode. Quitter les sons d'une gamme pour prendre quelqu'un des sons d'une autre gamme, n'est pas créer différentes manieres, différentes especes d'une même gamme.

Exemple 1. Quarte altérée dans le mode Majeur et le Mineur.

Exemple 2. Tierce altérée en mode Mineur.

Exemple 3. Quinte altérée en mode Majeur.

Exemple 4. Septieme altérée en mode majeur.



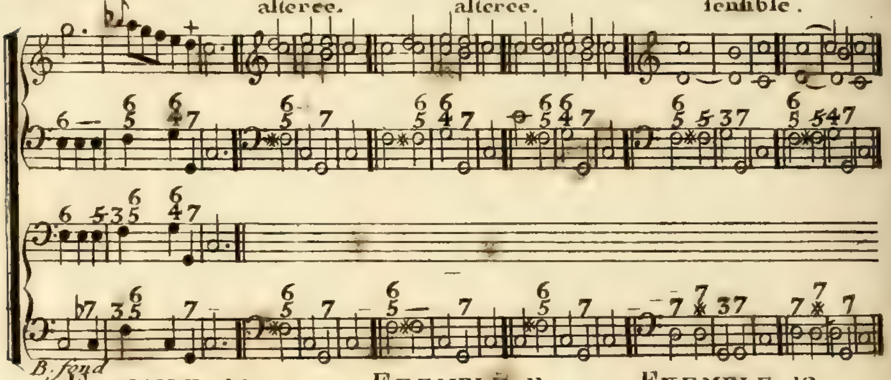
Exemple 5. Septieme altérée.

Exemple 6. Soudominante altérée.

Exemple 7. Soudominante altérée.

Exemple 8. Quatrieme note devenue sensible.

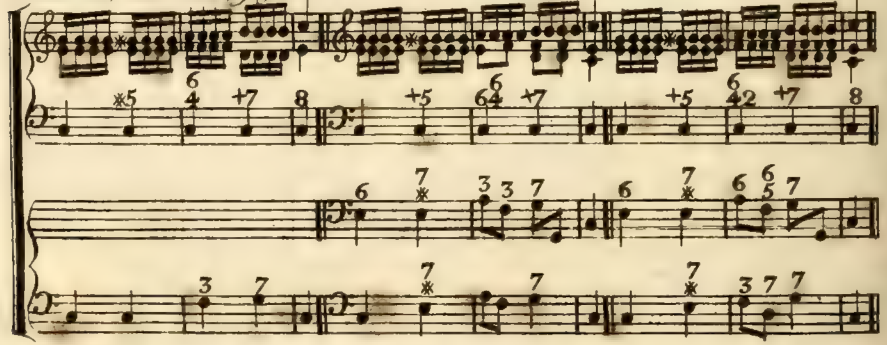
Exem. 9.



Exemple 10. Quinte superflue à l'Italienne d'après le Dictionnaire de Rousseau, *Planche K, figure 6.*

Exemple 11. Quinte superflue selon les Harmonistes.

Exemple 12. Quinte superflue.



B. fond:

haussée ou baissée d'un demi-ton, soit dans la basse, soit dans les parties supérieures. La seconde basse-continue, qui n'est autre chose que la premiere, mais chiffrée différemment, fait voir, soit par ses chiffres, soit par la basse-fondamentale qui en est l'interprétation, ce qu'entendent les harmonistes à l'égard des notes que le goût ou l'oreille font hausser ou baisser d'un demi-ton.

Ainsi l'on voit dans le premier exemple, que les prétendues quatriemes notes de ceux qui n'ont pas des principes, c'est-à-dire, les *fa-dièses* de la basse, sont, selon les Harmonistes, des vraies notes sensibles qui, en jettant dans la phrase de chant une nouvelle modulation, lui donnent une énergie qu'elle n'aurait pas, si elle restait dans le même ton, comme le supposent les chiffres de la premiere basse. Il en est de même pour la tierce du mode, altérée dans la basse de l'exemple 2, & pour la cinquieme note altérée, dans le dessus de l'exemple 3, & la septieme baissée d'un demi-ton dans les exemples 4 & 5.

Les exemples 6 & 7 présentent un *fa-dièse* qu'un goût de chant mal-entendu, un goût plus que dépravé, fait prendre pour la soudominante d'un *ut* naturel. Les exemples 8 & 9 font voir ce qu'est en harmonie une quatrieme note, lorsqu'on l'éleve d'un demi-ton. Au reste, l'absurdité de cette prétendue soudominante élevée d'un demi-ton, vient de ce qu'on a confondu l'accord fondamental *fa la ut re*, avec l'accord *fa la ut re* dérivé de la simple dominante *re*. Dans l'accord dérivé le *fa* peut être diésé, parceque l'accord fondamental *re fa la ut* peut être changé en *re fa*※ *la ut*; mais il n'en est pas ainsi de la soudominante *fa la ut re*, dont le *fa* est fondamental, & n'est point la tierce de *re* comme dans l'autre. Or un son fondamental ne s'altere point; ce serait quitter un son pour en prendre un autre, ce serait tout-à-coup changer de corde & de mode; car ici *fa*※ ne peut être soudominante que d'*ut*※, & non pas d'*ut* naturel.

L'exemple 10 présente la quinte superflue comme la pratiquent les Italiens; mais cette prétendue quinte superflue en ton d'*ut*, n'est que la même idée qu'on a vue à l'exemple 3. L'exemple 11, en ne prenant que le premier dessus de l'exemple 10, fait voir ce qu'on entend en harmonie par une quinte haussée d'un demi-ton, & ce que devait entendre Rousseau,

lorsqu'il interprétait la quinte superflue des Italiens (*a*). Enfin l'on voit, par l'exemple 12, ce que sont pour les Harmonistes les deux chants de l'exemple 10, *sol*※ *la* du premier dessus, & *mi fa* du second; d'où il est aisé de conclure que la différence entre la quinte superflue des Italiens & celle des Français, ne vient que de la différence des connaissances en harmonie. Qu'ainsi un Français qui n'a pas des principes, peut très bien faire des quintes superflues à l'Italienne, tout de même qu'un Italien qui voudra consulter l'oreille ou le raisonnement, fera des quintes superflues à la française, c'est-à-dire, des quintes superflues sur la médiante d'un mode mineur, dans quelque ton ou mode qu'on ait été auparavant, & dans quelque ton ou mode qu'on veuille passer ou revenir après la modulation de la quinte-superflue.

Van-Hecke (M.), de l'Académie Royale de Musique, a inventé un instrument appellé *le Bissex*, ou le Deux-six-cordes.

Cet instrument a à-peu-près la forme d'un luth; son dos n'a cependant point la profondeur du luth, qui semble incommode à tenir, mais il a l'épaisseur de la guittare. Douze cordes qui font en tout trois octaves & demi, composent l'étendue de cet instrument. Du côté de la main gauche se trouvent six cordes sur le manche, dont les quatre premieres forment le jeu de la guitarre simple; son manche est aussi large, mais plus court. Les autres cordes se trouvent à vide hors du manche. On compte vingt touches depuis le sillet, ce qui donne au Bissex une étendue aussi considérable qu'à l'instrument le plus complet.

Ce Bissex a été exécuté par M. Naderman, habile Luthier. Si l'on veut plus de détails sur cet instrument, il faut lire la Méthode de M. Van-Hecke.

Cette habile Musicien enseigne à jouer du Bissex & de la guitarre; il donne aussi des leçons de musique & de chant.

(*a*) Il aurait pu dire, d'après le passage de l'exemple 3, très ordinaire aux Italiens, que leur accord de sixte sur *mi* est différent du nôtre, puisque nous ne mettons sur *mi* qu'une sorte de *sol*, & que les Italiens y font des *sol* naturels & des *sol-dièses* à volonté. Il pouvait ajouter que leur gamme d'*ut* est différente de la nôtre, puisqu'ils y font des *si-bémols* quand ils veulent, & que nous, nous croyons que ces *si-bémols* appartiennent à une autre gamme, &c. &c. &c. Voyez les exemples 4 & 5.

VISMES (M. de), Ecuyer, Adminiſtrateur général de l'Opéra.

Ceux à qui des raiſons très particulieres font débiter dans le monde que M. de Viſmes ne ſe connaît pas en muſique, ſeront ſurpris d'apprendre que cet Amateur, avant qu'il pensât jamais à ſe charger de la direction de l'Opéra, avait déja donné au Public un ouvrage ſur l'harmonie, dédié à la Reine, ſous ce titre : *Abrégé des Régles de compoſition & d'accompagnement* (*a*), dans lequel il traite des intervalles, des accords, des conſonances & des diſſonances, des cadences, de la modulation, de la fugue, &c. &c.

Il ſerait à ſouhaiter que tous ceux qui travaillent pour l'Opéra, poſſédaſſent au moins toutes les régles contenues dans cet ouvrage.

Peut-être ſerait-il à propos de faire obſerver ici à ceux qui ne ſe connaiſſent pas en harmonie, qu'un des premiers principes de cette ſcience eſt l'objet que ſe propoſe l'Harmoniſte dans l'emploi des diſſonances. Cet objet eſt préciſément le même que celui du Peintre, lorſqu'il place des ombres dans un tableau pour relever & faire ſortir davantage une couleur quelconque. L'Harmoniſte de même place une diſſonance pour relever & faire ſentir davantage la conſonance qu'il a en vue de faire remarquer. Or, employer des diſſonances ſans motif, c'eſt-à-dire, ſans que ces diſſonances ſoient ſuivies de la conſonance qu'elles annoncent, ce ſerait placer des ombres ſur une toile ſans y mettre à côté la couleur que ces ombres doivent faire reſſortir. Il y a dans tous les arts des principes ſimples ſur leſquels ſont établies toutes les régles de détail. Il faudrait donc, pour enfreindre impunément ces régles, lorſqu'on les poſſede, avoir poſé d'autres principes, & les avoir fait adopter; mais lorſqu'on ignore une partie des ces régles de détail, ou que l'oreille ne les inſpire point, il eſt indiſpenſable alors de connaître au moins le principe général ſur lequel on a établi les régles particulieres, pour ne pas tomber dans les abſurdités où conduit néceſſairement l'ignorance de ces mêmes régles.

Nous avons certainement ſur l'harmonie des ouvrages plus étendus &

(*a*) Cet ouvrage a été gravé & mis au jour par Madame Tarade, & ſe trouve chez elle, rue Coquilliere.

plus développés que celui de M. de Vismes, puisqu'il n'a voulu faire qu'un *abrégé*; mais, nous le répétons, il serait à souhaiter que tous ceux qui entreprennent de travailler pour l'Opéra, sçussent au moins autant d'harmonie qu'en contient cet abrégé; & nous ajouterons ici, qu'avant de disputer sur le style de tel ou tel Compositeur, il serait à propos de s'assurer auparavant s'il est Harmoniste.

On a vu dans notre premier Livre, Chapitre XX, les obstacles presqu'insurmontables qui se sont opposés au succès que devait avoir l'entreprise de M. Vismes. On a vu qu'il en a triomphé, & que jamais l'Opéra n'est parvenu à un si haut degré d'exécution, de variété & de magnificence. Il a sans doute des droits à la reconnaissance du Public équitable, qui ne peut mieux la lui prouver qu'en aimant chaque jour davantage le plus inconséquent, mais le plus beau spectacle de l'univers.

YSSANDON (Jean), né à Lesart dans le comté de Foix, fit un *Traité de Musique pratique divisé en deux parties.* Ce livre est très rare, & mériterait d'être réimprimé. Il le fut en 1582, chez Ballard.

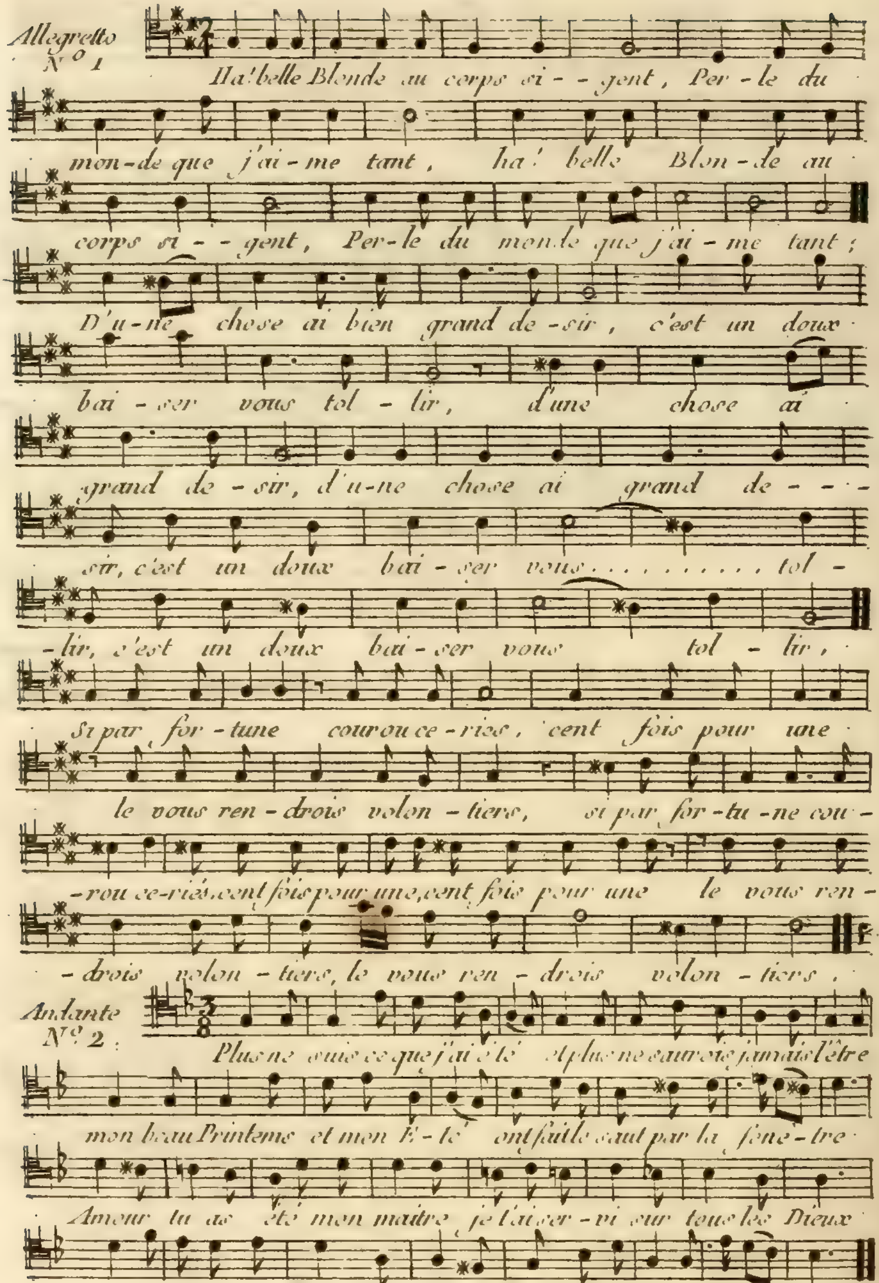
Fin du cinquieme Livre & du Tome troisieme.

PARTIES SÉPARÉES

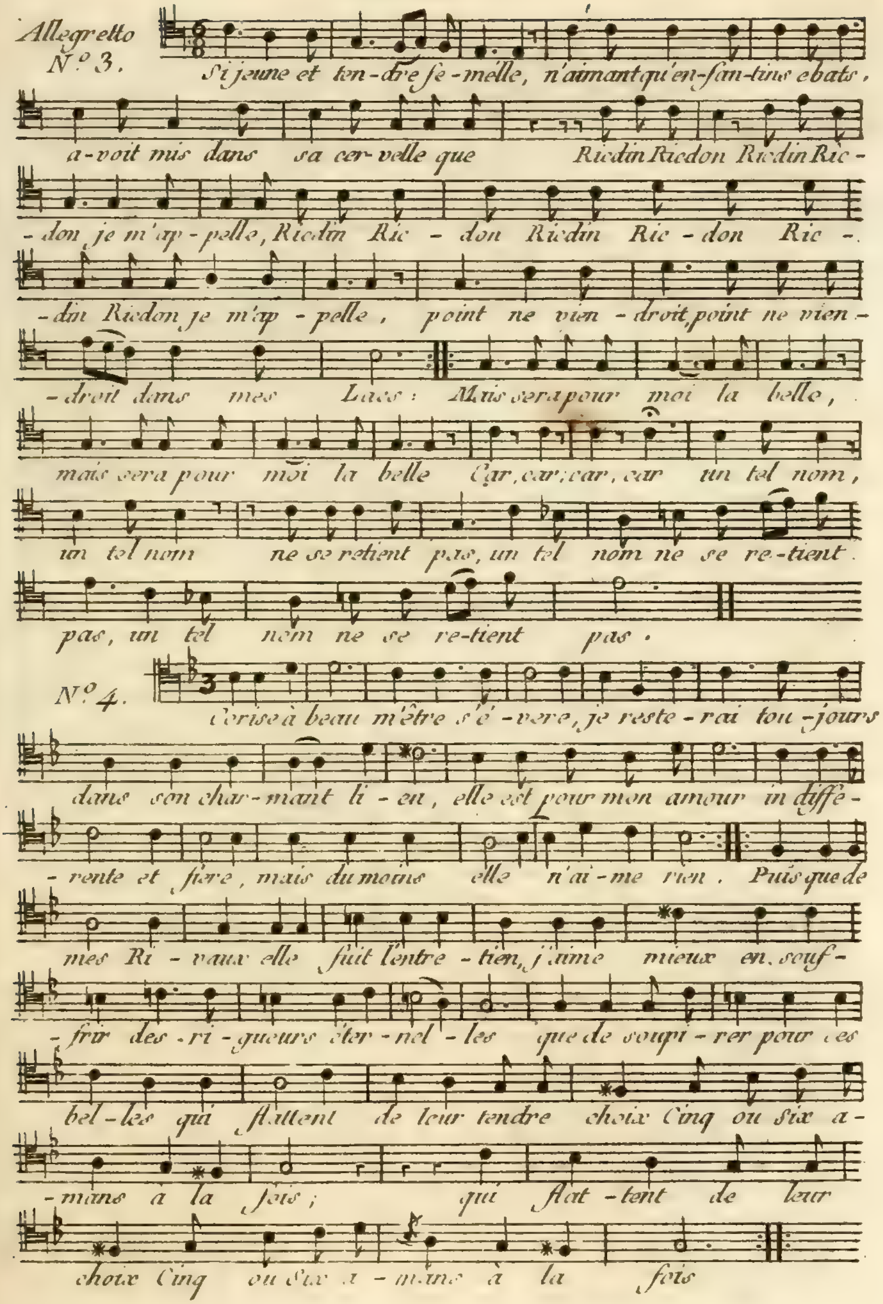
DES CHANSONS

A 4 Parties

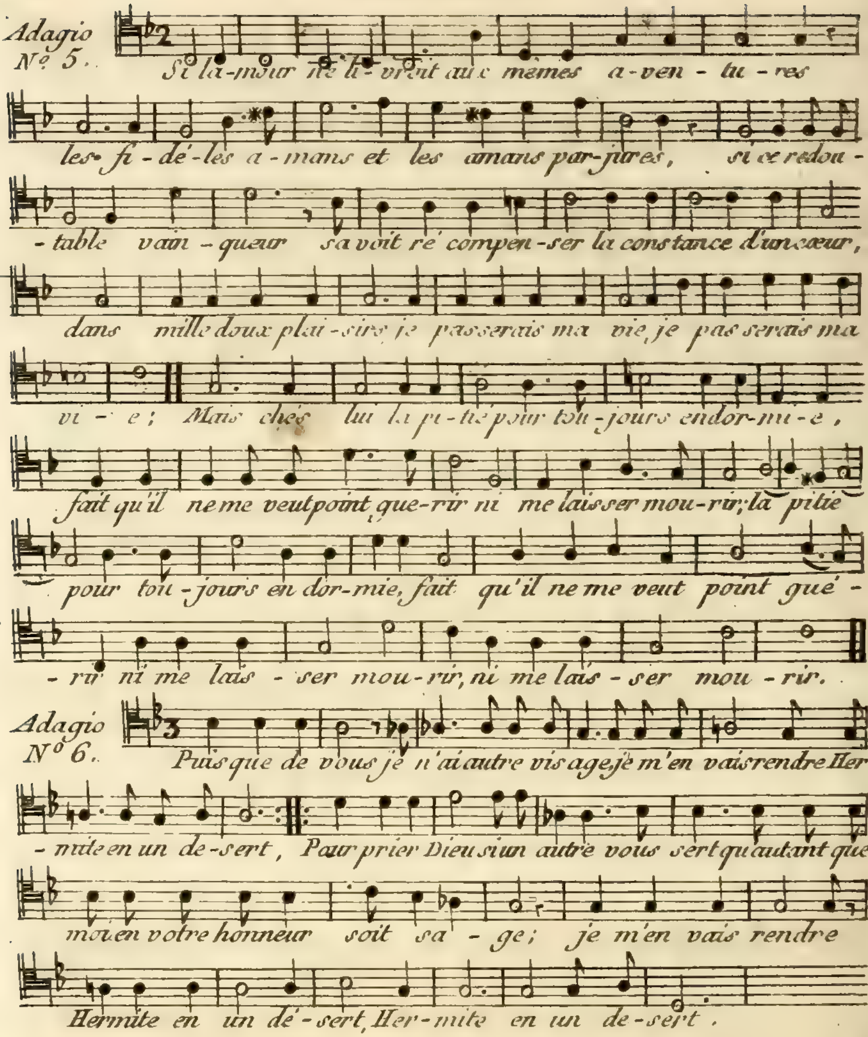
TAILLE


Allegretto
N.o 1
Ha! belle Blonde au corps si - - gent, Per - le du
mon - de que j'ai - me tant, ha! belle Blon - de au
corps si - - gent, Per - le du monde que j'ai - me tant;
D'u - ne chose ai bien grand de - sir, c'est un doux
bai - ser vous tol - lir, d'une chose ai
grand de - sir, d'u - ne chose ai grand de - - -
sir, c'est un doux bai - ser vous . . . . tol -
- lir, c'est un doux bai - ser vous tol - lir,
Si par for - tune courou ce - riés, cent fois pour une
le vous ren - drois volon - tiers, si par for - tu - ne cou -
- rou ce - riés, cent fois pour une, cent fois pour une le vous ren -
- drois volon - tiers, le vous ren - drois volon - tiers.
Andante
N.o 2
Plus ne suis ce que j'ai été et plus ne saurois jamais l'être
mon beau Printems et mon E - té ont fait le saut par la fenê - tre
Amour tu as été mon maitre je t'ai ser - vi sur tous les Dieux
ah! si je pouvois deux fois naitre combien je te ser virais mieux.

TAILLE

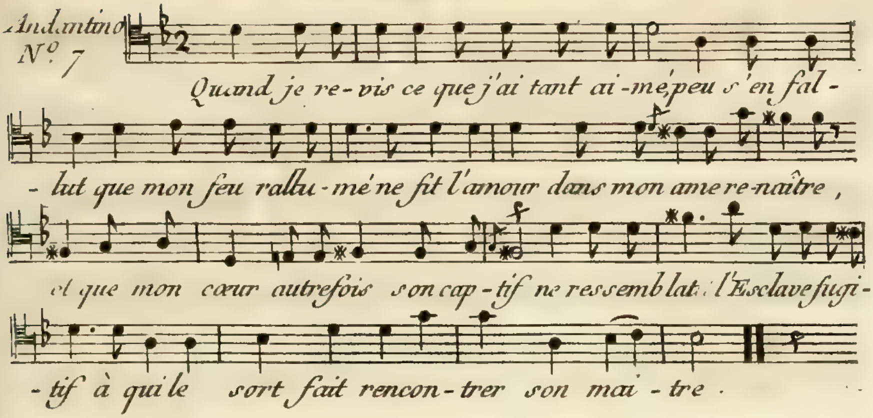

Allegretto
N.º 3.
Si jeune et ten-dre se-melle, n'aimant qu'en-fan-tins ebats,
a-voit mis dans sa cer-velle que Riedin Riedon Riedin Ric-
-don je m'ap-pelle, Riedin Ric - don Riedin Rie - don Ric -
-din Riedon je m'ap - pelle, point ne vien - droit point ne vien -
-droit dans mes Lacs: Mais sera pour moi la belle,
mais sera pour moi la belle Car, car, car, car un tel nom,
un tel nom ne se retient pas, un tel nom ne se re-tient
pas, un tel nom ne se re-tient pas.
N.º 4.
Cerise à beau m'être s'é - vere, je reste - rai tou - jours
dans son char-mant li - eu, elle est pour mon amour in diffé-
-rente et fiere, mais du moins elle n'ai - me rien. Puis que de
mes Ri - vaux elle fuit l'entre - tien, j'aime mieux en souf-
-frir des ri - gueurs éter - nel - les que de soupi - rer pour ces
bel - les qui flattent de leur tendre choix Cinq ou Six a-
-mans à la fois; qui flat - tent de leur
choix Cinq ou Six a - mans à la fois

Taille



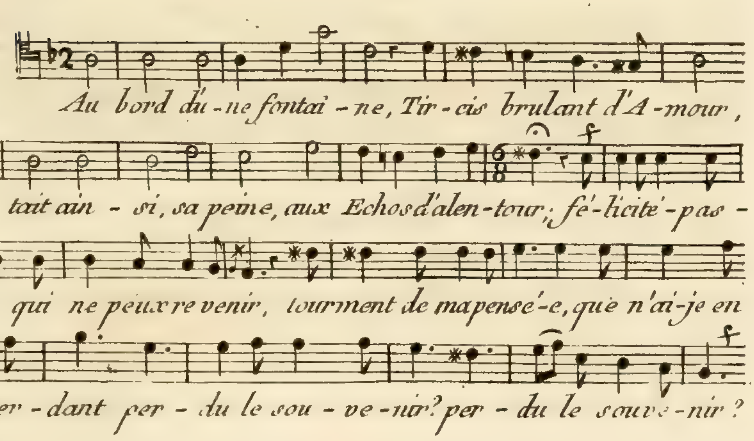
Adieu amour, adieu gentil Corsage,
Adieu ces si beaux yeux,
Je n'ai pas eu de vous grand avantage,
Un moins aimant aura peut être mieux. (bis)

Andantino
N.º 7



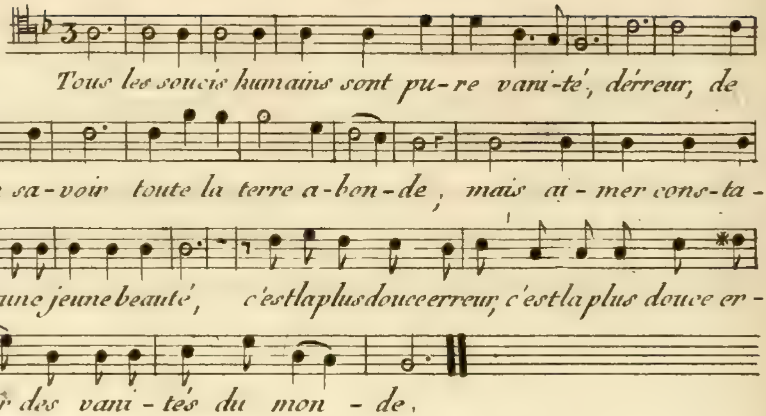
Que de discours mon ame séduisans !
Que de pensers l'un l'autre détruisans,
Sentis-je alors agiter mon courage !
Que mon esprit de ses lacs échappé,
Se repentit de s'être détrompé !
Qu'il me déplut d'être devenu sage !

Andante
N.º 8.



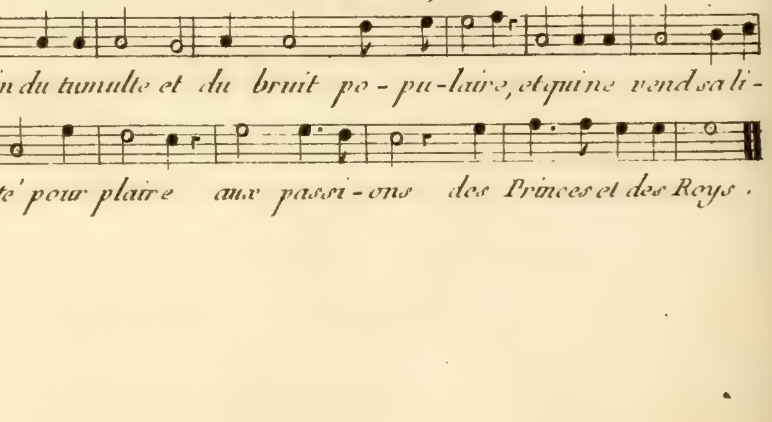
TAILLE

Andante
N.° 9



Non, non, n'écoutons point un si plaisant souci ;
Rien n'est doux sans amour dans cette vie humaine :
Ceux qui céssent d'aimer céssent de vivre aussi,
Ou vivent sans plaisir comme ils vivent sans peine.

Andantino
N.° 10.



2.e

Il n'a souci d'une chose incertaine,
Il ne se paît d'une esperance vaine:
Nulle faveur ne va le decevant,
De cent fureurs il n'a l'ame embrasée.
Et ne maudit sa jeunesse abusée.
Quand il ne trouve a la fin que du vent.

3.e

L'ambition son courage n'attise,
D'un fard trompeur son ame il ne déguise;
Il ne se plait à violer sa foi.
Des grands Seigneurs l'oreille il n'importune,
Mais en vivant content de sa fortune,
Il est sa Cour, sa faveur, et son Roy:

4.e

Si je ne loge en ces maison dorées,
Au front superbe aux, voutes peinturées.
D'azur d'émail et de mille Couleurs.
Mon œil se plait des trésors de la plaine;
Riche d'œillet, de lys, de Marjolaine,
Et du beau Thym des Printanieres fleurs.

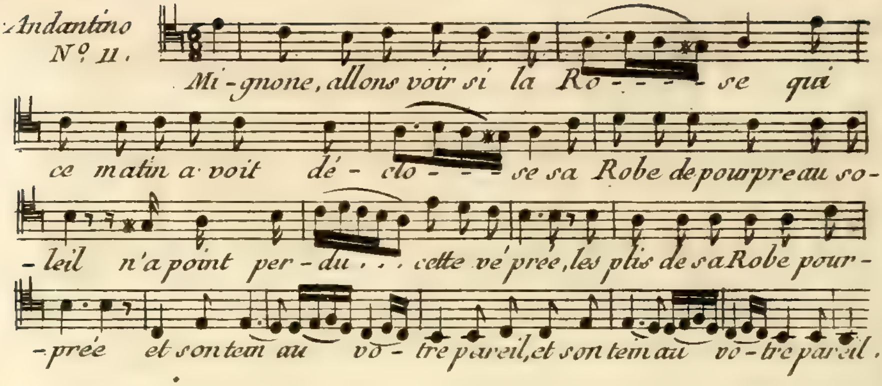
5.e

Ainsi vivant, rien n'est qui ne m'agrée
J'ai des Oiseaux la Musique sacrée,
Quand au matin ils bénissent les Cieux:
Et le doux son des bruyantes fontaines:
Qui vont coulant de ces roches hautaines
Pour arroser nos Près délicieux.

6.e

Douces Brebis, mes fidéles Compagnes.
Vergers, Buissons, Forets, Près et Montagnes.
Soyés temoins de mon contentement,
Et vous ô Dieux, faites je vous suplie,
Que cependant que durrera ma vie,
Je ne connoisse un autre changement.

Andantino
N° 11.

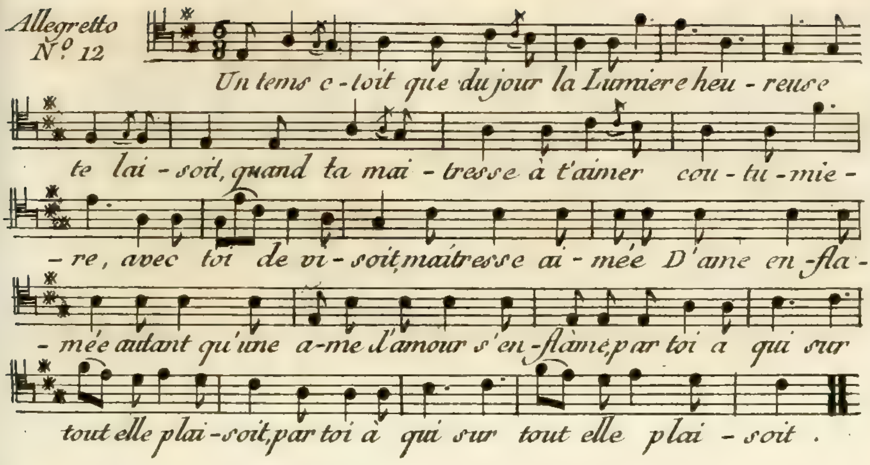


2.

Las! voyés comme en peu d'espace
Mignone, elle a dessus la place
Ses douces beautés laisse choir.
O vraiment, Marotte Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir.

3.e

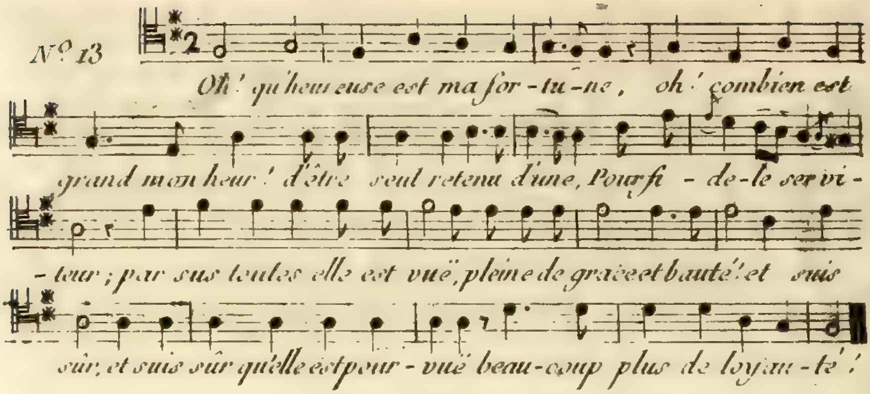
Donc si vous m'en croyés, Mignone,
Tandis que votre âge fleurone
En sa plus verte nouveauté,
Cueillés, Cueillés votre jeunesse
Comme cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.



2.e

Lors se faisoient dix mille gentillesses
En tout heur et tout bien ;
Si tu voulois des jeux de mille especes,
Elle les vouloit bien :
Lors la Lumiére,
Te fut bien chere,
Alors la vie
Te fut amie,
Quand vous viviés en un si doux lien (bis.)

N.º 13



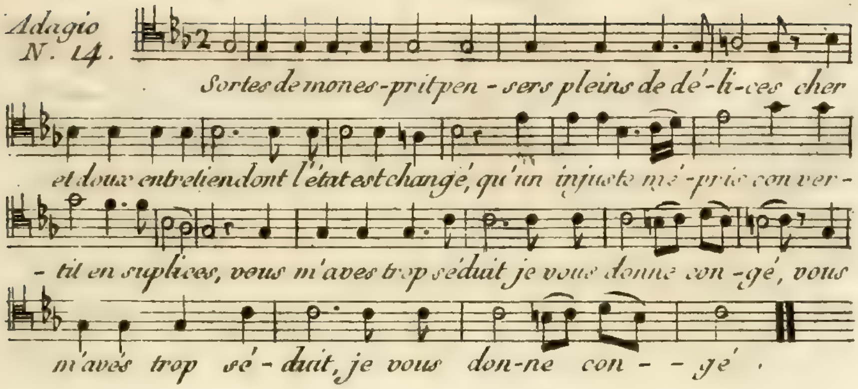
2

Comparer est impossible
Sa grande perfection;
Fors qu'à mon heur indicible
Et à mon affection;
Mais tous deux procedent d'elle;
Et de moi seul je n'ai rien
Qu'un cœur loyal, et fidelle,
Encore n'est-il pas mien.

3.

O vous qui ne l'aves vuë,
Voyes-la pour votre bien;
Puis jugés, l'ayant connuë,
L'heur que ce m'est d'être sien,
Mais la voyant si parfaite,
Gardés vous bien un chacun,
Car pour blesser elle est faite
Et de tous n'en guerrir qu'un.

Adagio
N. 14.



2.

Avec vos mots flateurs et vos feintes idoles,
De constance et de foi deités sans pouvoir,
Dont le son deguisoit si souvent les paroles
Quel Amant n'eut été facile à decevoir!

3.

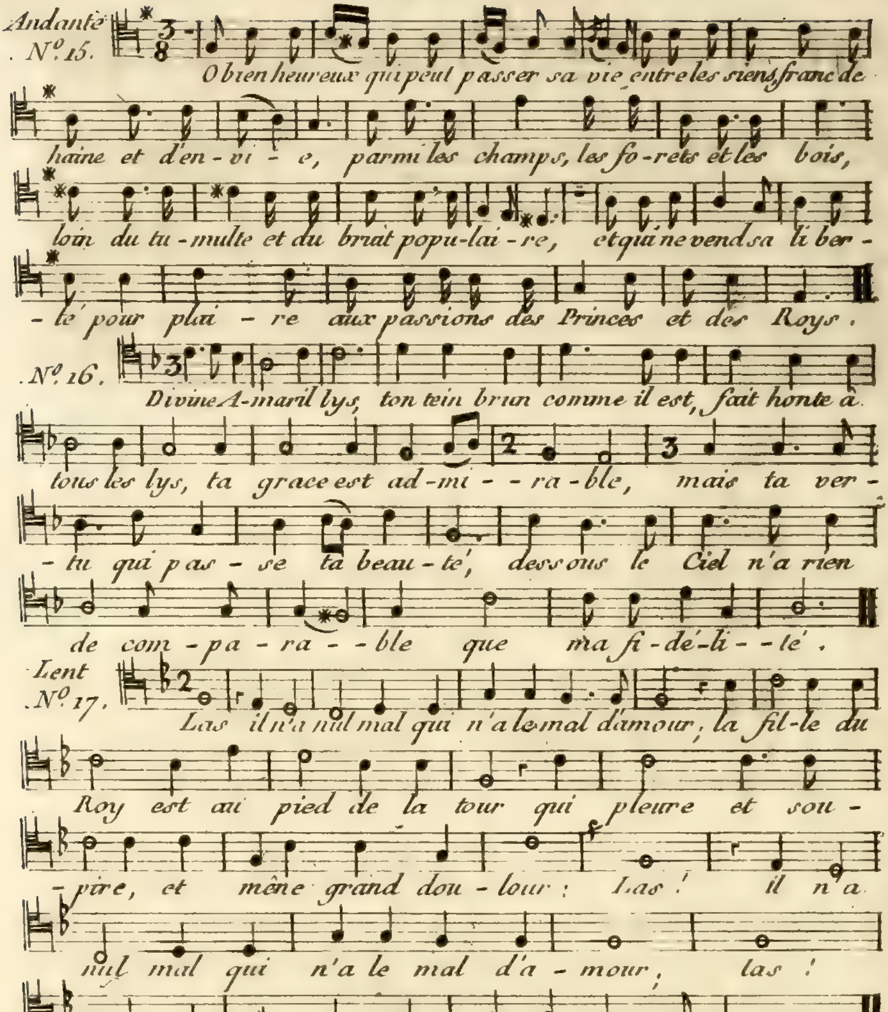
Me jurer que son cœur dont les flâmes sont mortes,
Embrasé d'un beau feu, soupiroit nuit et jour,
Et de Myrte enchaîné de mille et mille sortes;
Brûloit avec le mien sur l'autel de l'amour.

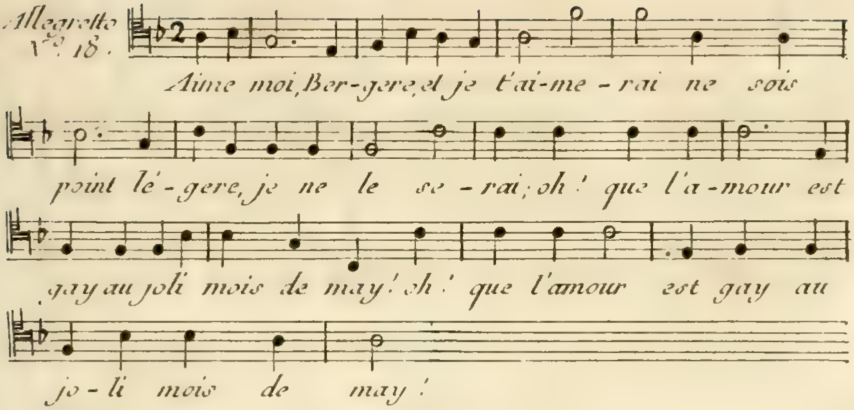
4

A moi qui ne vivoit que pour lui rendre hommage,
Et n'aimoit mon esprit enclin à l'adorer
Que pour le seul respect des traits de son visage
Que l'Amour de sa main y sut si bien tirer.

5.

Adieu, mais qu'ai-je dit! quelle erreur me transporte!
Qui, moi, de tes beaux yeux vouloir rompre la loy:
Et briser tant de nœuds dont la chaine est si forte!
Comme si mon vouloir etoit encore à moi.


Andante
N° 15.
O bien heureux qui peut passer sa vie entre les siens franc de
haine et d'en-vi-e, parmi les champs, les fo-rets et les bois,
loin du tu-multe et du bruit popu-lai-re, et qui ne vend sa li ber-
-té pour plai-re aux passions des Princes et des Roys.
N° 16.
Divine A-maril lys, ton tein brun comme il est, fait honte à
tous les lys, ta grace est ad-mi--ra-ble, mais ta ver-
-tu qui pas-se ta beau-té, dessous le Ciel n'a rien
de com-pa-ra--ble que ma fi-dé-li--té.
Lent
N° 17.
Las il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour, la fil-le du
Roy est au pied de la tour qui pleure et sou-
-pire, et mène grand dou-lour: Las! il n'a
nul mal qui n'a le mal d'a-mour, las!
il n'a nul mal qui n'a le mal d'a-mour.
Le bon Roy lui dit, ma fil-le, qu'a-vés
vous? vou-lés vous un ma-ri? hé-
-las! oui, mon seign--oux.



2.

Mon cœur et ma vie
Je te donnerai,
Jamais d'autre amie
Je ne servirai,
Oh! que l'amour est gay
Au joli mois de May!

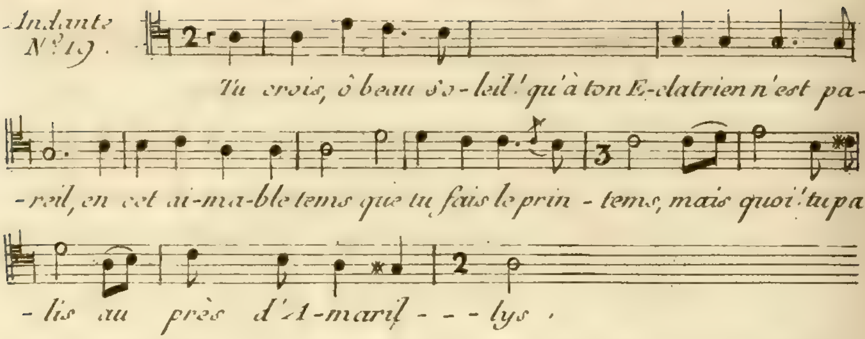
3.

Dans ce verd Boccage
Je te menerai,
Cent fois a l'ombrage
Je te baiserai,
Oh! que l'amour est gay
Au joli mois de May!

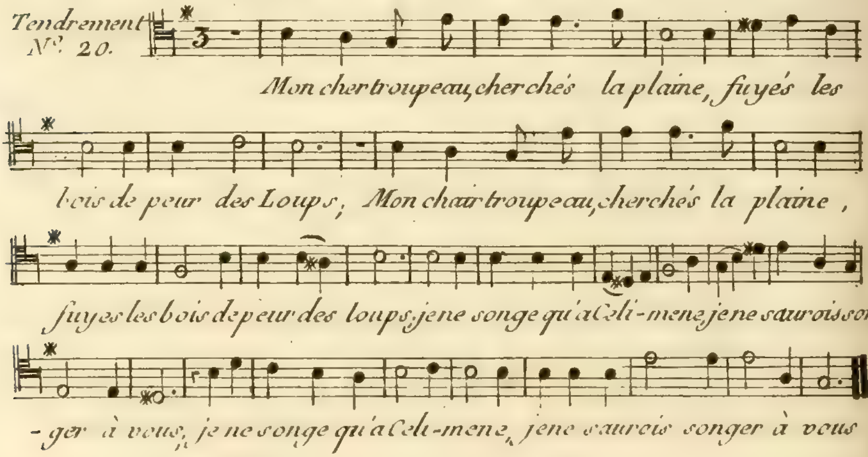
4.

De nos amourettes
Je te parlerai,
Et sur les fleurettes
Je te jetterai,
Oh! que l'amour est gay
Au joli mois de May!

Andante
N.° 19.



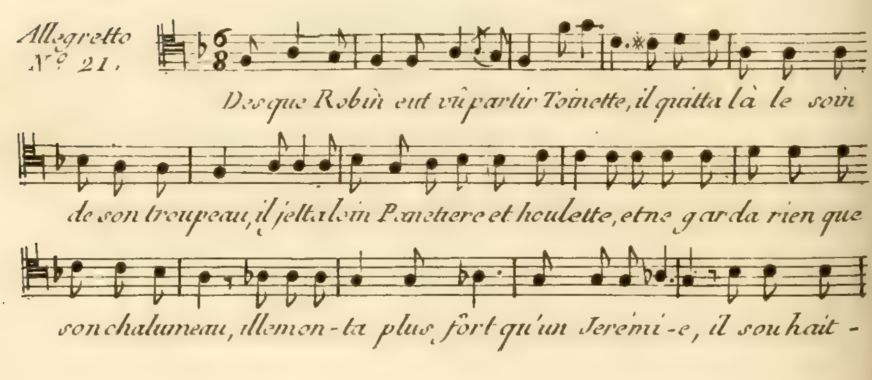
Tendrement
N.° 20.



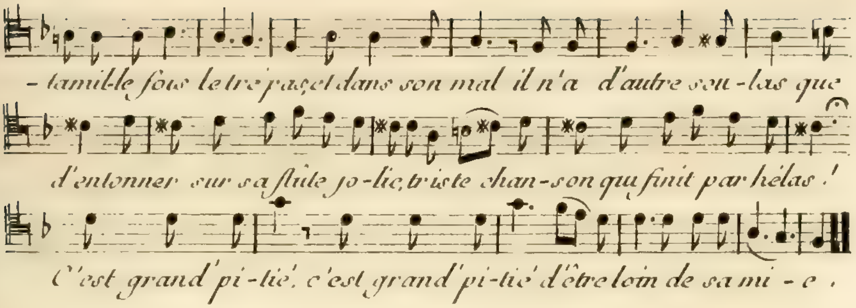
2.

Je ne sçais plus depuis que j'aime
Mener mes chiens ni vous guider,
Je n'ai pu me garder moi même,
Comment pourois-je vous garder?

Allegretto
N.° 21.



TAILLE



2.

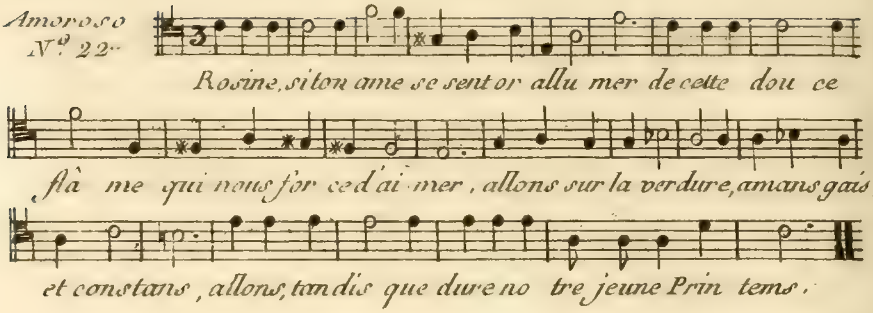
Ces derniers mots sans cesse il repette,
Tantôt assis sur le bord d'un Ruisseau.
Tantôt couché sur la tendre herbette,
Tantôt le dos appuyé d'un Ormeau;
Que ne mene Berger si triste vie,
Du doux sommeil il ne fait plus de cas.
Plus qu'un hermite il fait maigre repas,
Danses et jeux ja ne lui plaisent mie,
Et dans sa bouche il n'a rien qu'un hélas!
C'est grand pitié d'être loin de sa mie.

3.

Il n'est Berger qui son mal ne regrette,
Et pres de lui Bergeres du hameau
Viennent chanter filant leur Quenouillette,
Pour consoler ce triste Pastoureau;
Mais leur doux chant point ne le éclacie,
Tant la douleur le tient de dans ses lacs,
Pour ne rien voir, les yeux tient toujour bas.
Et si leur dit, laissez moi, je vous prie;
Puis aussi-tôt revient a son hélas;
C'est grand pitié d'être loin de sa mie

TAILLE

Amoroso
N.° 22.



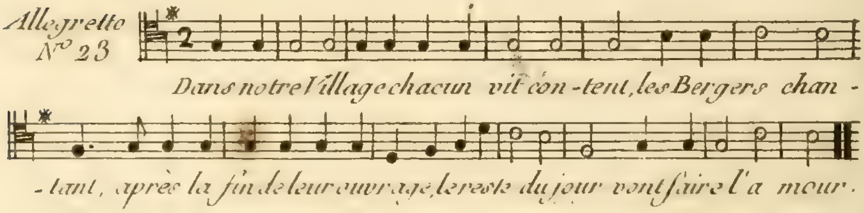
2.

Avant que la journée
De notre age qui fuit,
Se trouve environnée
Des Ombres de la nuit,
De vivre notre vie
Prenons le doux loisir,
Et malheur à l'envie
Qu'offense le plaisir.

3.

Vénés, ma tant aimée,
Ça trompons le destin;
Qui Clôt notre journée
Souvent dès le matin;
Allons sur la verdure,
Amans gais et contans,
Allons, tandis que dure
Notre jeune Printems.

Allegretto
N.° 23

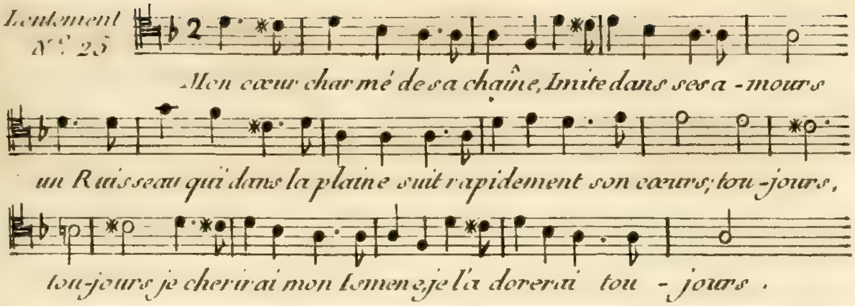


2.

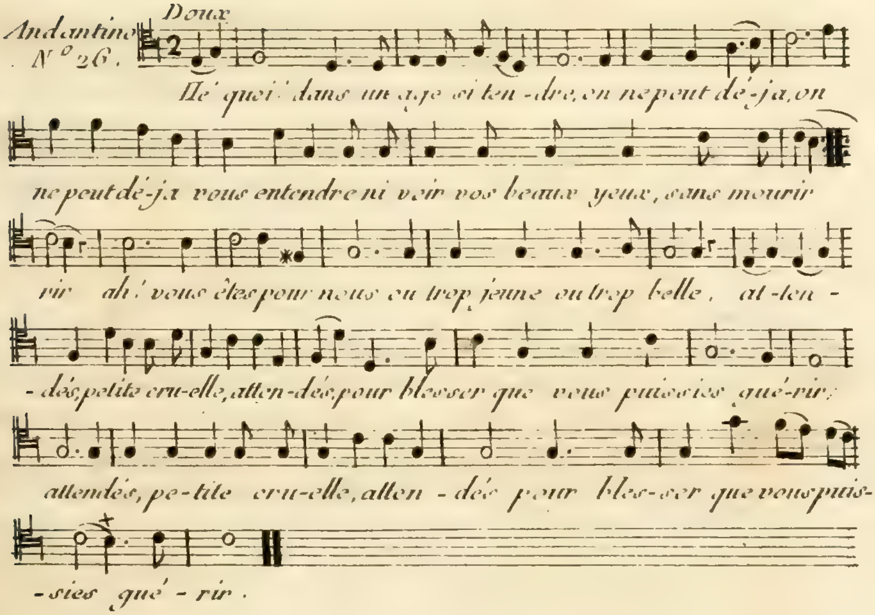
Il sont a leurs belles
Si fort attachés,
Qu'ils seroient touchés
D'une inquiettude mortelle.
S'ils passoient un jour
Sans faire l'Amour.

3

Jamais la tristesse
Ne regne en ces lieux:
Les ris, et les jeux,
Y font leur demeure sans cesse
Ah! le beau séjour
Pour faire l'Amour!

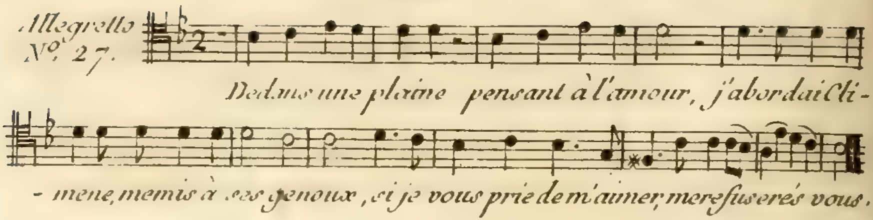


Quand le sort qui tout entraîne
Au tombeau nous conduira,
On gravera sur un Chêne
Que le tems respectera:
Hélas!
Helas!
Rien ne fut si beau qu'Ismene,
Rien de plus tendre qu'Hylas.



TAILLE

Allegretto
No. 27.



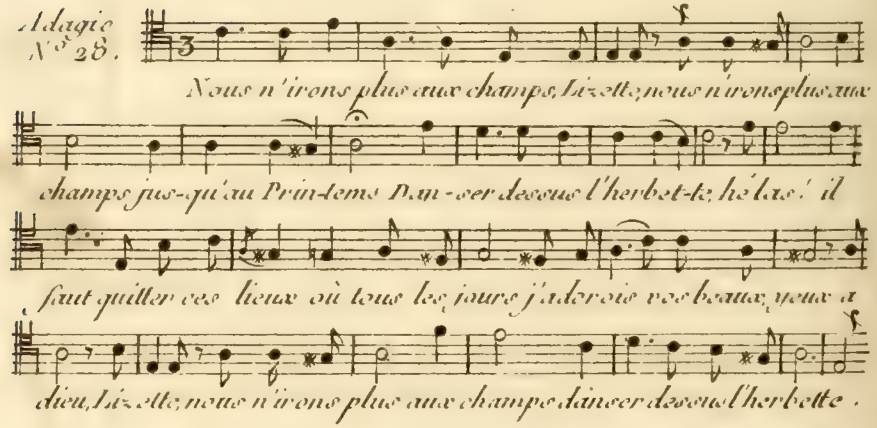
J'abordai Climene,
Me mis à genoux,
Lui disant, ma belle,
Donnés moi du secours;
Si &c.

Ceux que vos yeux blessent,
Les guerisses vous?
J'aurois trop a faire,
Berger, taisés vous.
Si &c.

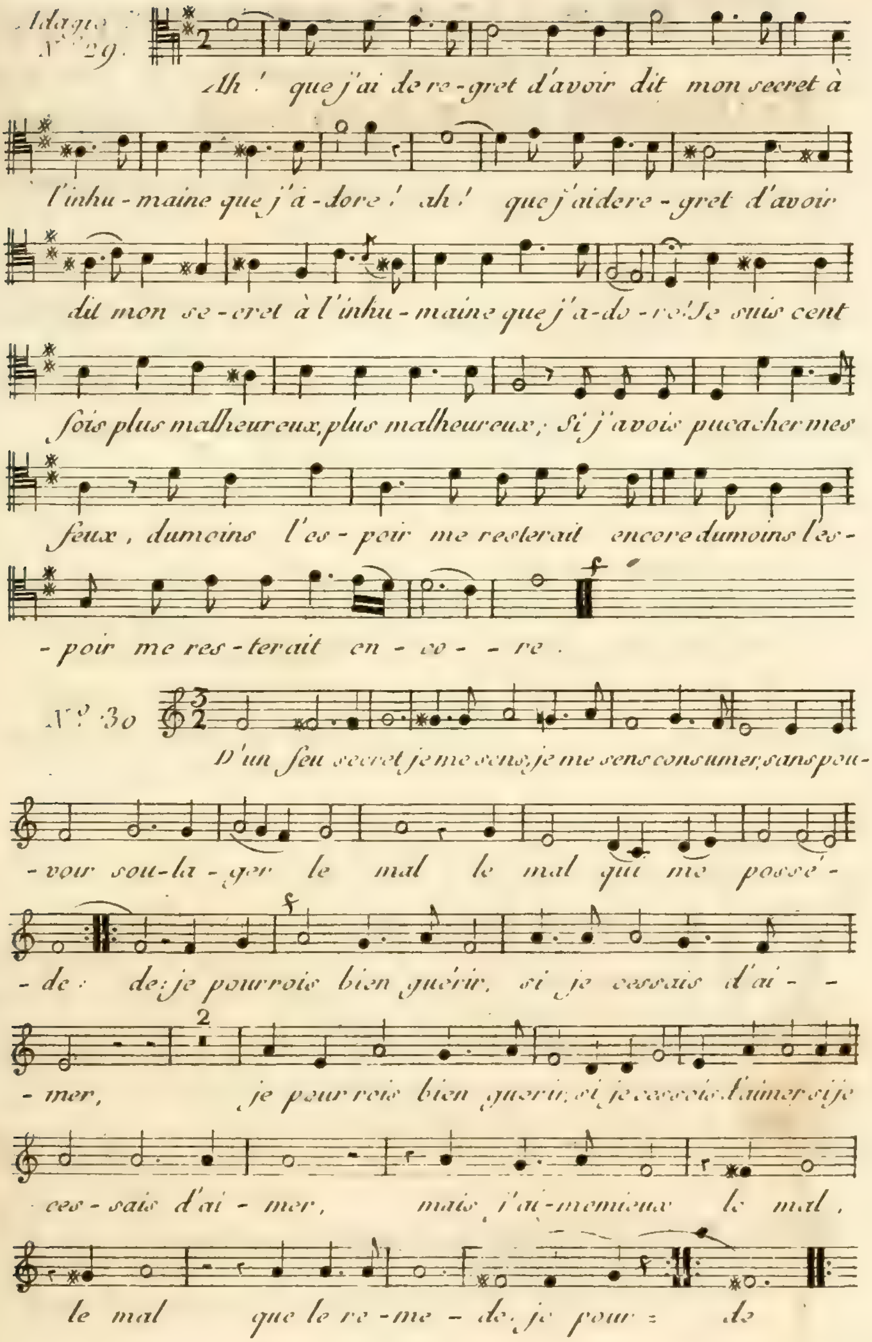
Lui disant, ma belle,
Donnés moi secours,
Ceux que vos yeux blessent,
Les guerissés vous?
Si &c.

J'apperçois ma mere,
Je crains son couroux,
Vite nous courumes
Pour nous bien cacher,
La peur l'empécha d'penser
A me rien refuser.

Adagio
No. 28.

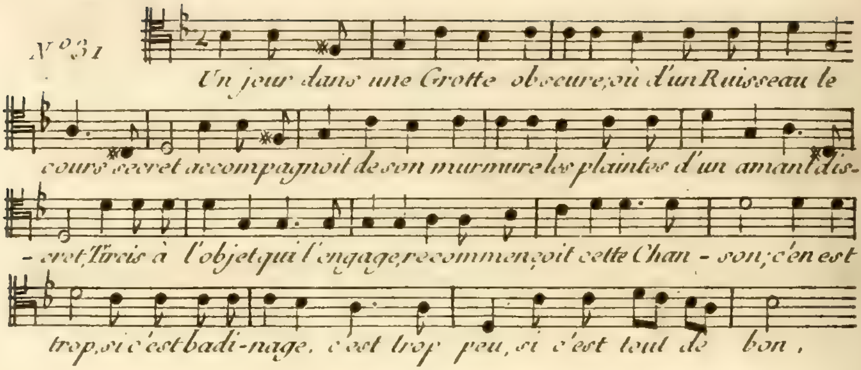


TAILLE


Adagio
N° 29.
Ah ! que j'ai de re-gret d'avoir dit mon secret à
l'inhu-maine que j'â-dore ! ah ! que j'aidere-gret d'avoir
dit mon se-cret à l'inhu-maine que j'a-do-re! Je suis cent
fois plus malheureux, plus malheureux ; Si j'avois pu cacher mes
feux, dumoins l'es-poir me resterait encore dumoins l'es-
-poir me res-terait en-co--re.
N° 30
D'un feu secret je me sens, je me sens consumer, sans pou-
-voir sou-la-ger le mal le mal qui me posse-
-de : de: je pourrois bien guérir, si je cessais d'ai--
-mer, je pour rois bien guerir, si je cessois d'aimer si je
ces-sais d'ai-mer, mais j'ai-me mieux le mal,
le mal que le re-me-de, je pour : de

Taille

N° 31



2e.

Quand sur ma musette plaintive
Je chante quelqu'air langoureux,
Je vois ton oreille attentive
A mes préceptes amoureux :
Si je veux les mettre en usage,
Tu deviens sourde a ma leçon
C'en est trop &c.

3e.

Piqué de quelque jalousie
Si je te decouvre mes maux
Tu te ris de ma Phrénesie.
Tu plaisantes de mes Rivaux
Avec eux sous l'épais ombrage
Tu danses pourtant sans façon
C'en est trop &c.

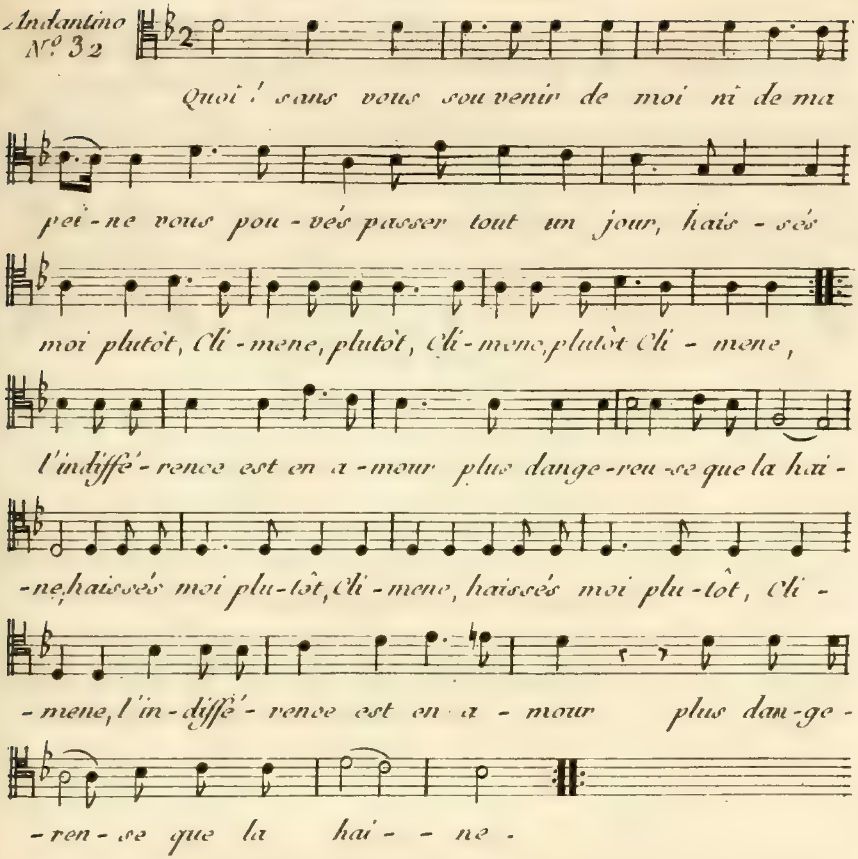
4e.

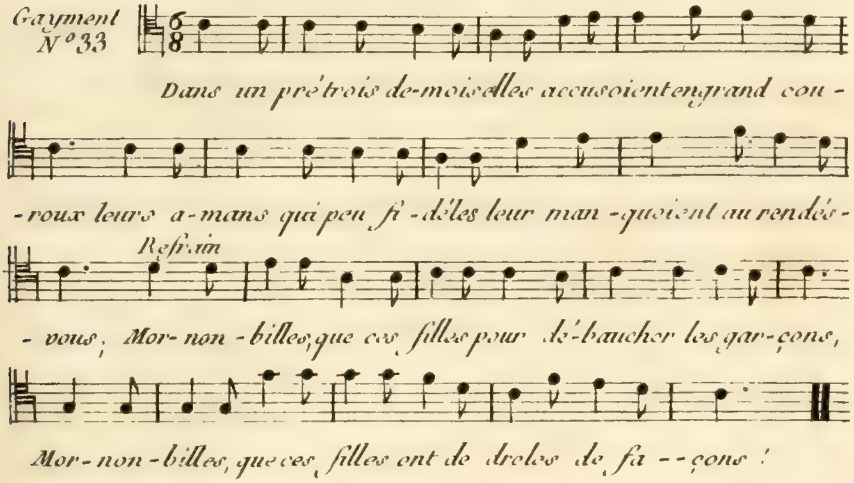
Quelque fois par un trait de flâme
Tes yeux aux miens font entre voir
Qu'amour qui captive mon ame,
Te tient aussi sous son pouvoir :
Si j'en veux un baiser pour gage,
Je n'en puis obtenir le pardon,
C'en est trop &c.

5e.

Ingrat, interrompt la Bergere,
Avant qu'il fut prêt d'achever
Est-ce véritable colere ?
Ou le feins-tu pour m'éprouver ?
Je t'aime et tu le sçais, sois sage
Chasse un injurieux soupçon,
C'en est trop &c.

TAILLE


Andantino
Nº 32
Quoi ! sans vous souvenir de moi ni de ma
pei-ne vous pou-vés passer tout un jour, hais-sés
moi plutôt, Cli-mene, plutôt, Cli-mene, plutôt Cli-mene,
l'indiffé-rence est en a-mour plus dange-reu-se que la hai-
-ne, haissés moi plu-tôt, Cli-mene, haissés moi plu-tôt, Cli-
-mene, l'in-diffé-rence est en a-mour plus dan-ge-
-ren-se que la hai--ne-


Gayment
Nº 33
Dans un prétrois de-moiselles accusoientengrand cou-
-roux leurs a-mans qui peu fi-déles leur man-quoient au rendés-
-vous; Refrain Mor-non-billes, que ces filles pour dé-baucher les gar-çons,
Mor-non-billes, que ces filles ont de droles de fa--çons !

2.

Près de là par avanture
Passe un manant jeune et frais,
D'une assés bonne encolure,
D'un maintien sot et niais,
Mornonbilles &c.

3.

Oh! vraiment, dit la plus fine,
Nous ne perdrons pas nos droits;
Ce drôle à toute la mine
De pouvoir payer pour trois,
Mornonbilles &c.

4.

On l'appelle, il se presente,
En voyant, sur le gazon,
Un déjeuné qui le tente
Il prend place sans façon,
Mornonbilles &c.

5.

Ne faudra-t'il pas te battre
Pour te faire boire un coup?
Non, j'en boirai plus de quatre,
Si le vin est de mon gout,
Mornonbilles &c.

6.

Ayant repu sans mot dire,
S'en alloit sans dire mot,
Tout doux, lui dit-on, beau Sire,
Il faut payer votre écot
Mornonbilles &c.

7.

Moi payer ! qu'elle misere !
Je n'ai pas vaillant cinq sols ;
Eh bien pour sortir d'affaire ,
Tu danseras avec nous .
Mornonbilles &c .

8.

Ah ! dit-il, pour danser, passe ,
Je ferai bien cet effort ;
Si je n'ai pas bonne grace ,
J'ai du moins le jarret fort ,
Mornonbilles &c .

9.

La premiere entrant en danse ,
Fit avec lui du chemin ;
Bien qu'il changeat la cadance -
Il la fit aller bon train ;
Mornonbilles &c .

10.

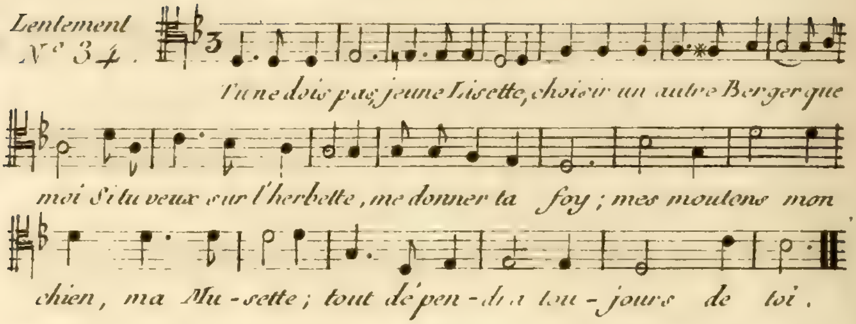
Du garçon l'autre danseuse
Au moins ne se plaignit pas ,
La troisieme moins chanceuse
S'apperçut qu'il etoit las
Mornonbilles &c .

11.

Vous plait-il que je revienne ?
Oui , reviens demain au soir .
Eh ! bien qu'à cela ne tienne ,
Serviteur , jusqu'au revoir .
Mornonbilles &c .

Taille

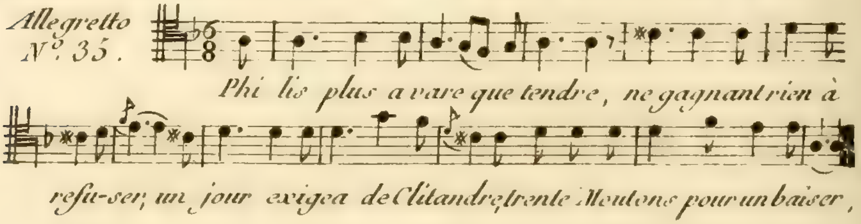
Lentement
N.° 34.



D'Autres amans, pour te surprendre,
Viendront t'offrir des soins et des vœux,
Avant que de te rendre,
Eprouve leurs feux :
Si ton cœur est pour le plus tendre,
Ah ! je serai le plus heureux !

Je veux toujours être Lisette,
Rire et chanter sera tout pour moi.
Si j'allois sur l'herbette,
Te donner ma foy :
Aujourd'hui j'aurois ta musette,
Je dependrois demain de toi.

Allegretto
N.° 35.



2.

Le lendemain nouvelle affaire,
Pour le Berger le troc fut bon :
Car il obtint de la Bergère
Trente Moutons pour un baiser,

3.

Le lendemain Philis plus tendre,
Craignant de moins plaire au Berger,
Dans un moment voulut lui rendre
Trente Moutons pour un baiser.

4.

Le lendemain Philis peu sage,
Auroit donné Moutons et Chien ;
Pour un baiser que le volage
A Lisette donnoit pour rien.

Largo
Nº 36.

Je vais par-tir, belle Li-sette puis que je ne puis t'atten-

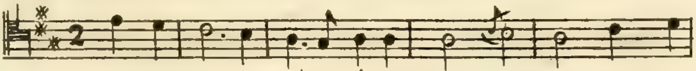
-drir, en te quit-tant je vais mou-rir, tu n'en es

pas plus in-qui--ette, je vais par-tir, je vas par-tir.

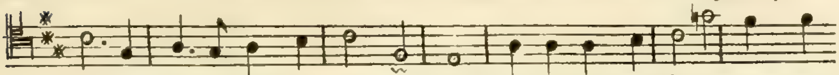
Veux tu toujours être muette ?
Parle du moin par un soupire
Quoi ! je ne puis rien obtenir ?
Adieu, trop aimable brunette,
Je vais partir, je vais mourir.

J'allois quitter ses tendres charmes,
Quand je vis la belles fremir,
Quel attrait scut me retenir ;
Ah ! dit elle, en versant des larmes,
Tu vas partir, je vais mourir

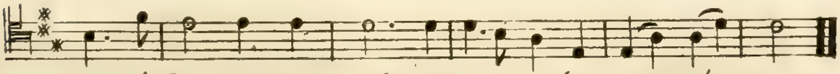
Allegretto
Nº 37.



La seu-le na-ture régne dans nos bois, jus qu'à



la ver-dure tout connoit ses loix, les Zéphirs et flore prennent



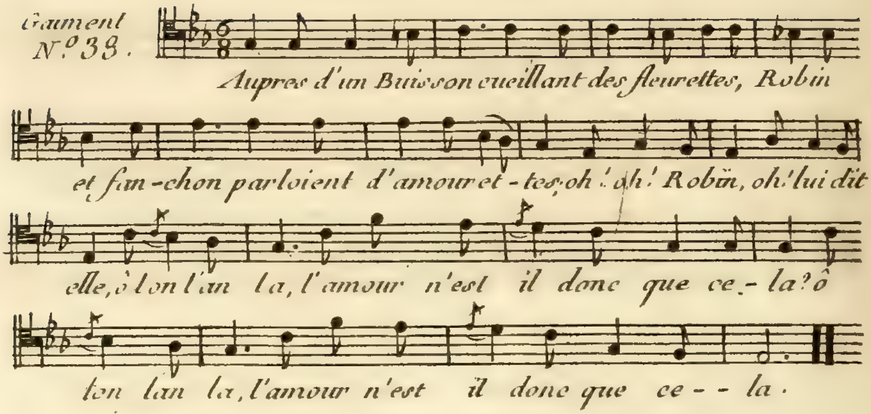
leurs é-bats, et vous seule en-core ne les pre-nés pas.

Les troupeaux des plaines
S'aiment sans tourment,
L'amour à des peines
Pour vous seulement
Les poissons dans l'onde
Ressentent leurs feux,
Et vous seule au monde
Les sentés moins qu'eux

De votre jeune age
Suivès les desirs,
C'est n'etre pas sage
De fuir les plaisirs :
Dès que la vieillesse
Chasse nos beau jours,
Adieu la tendresse,
Les jeux, les amours.

Taille

Gaiment
N.º 38.



2.

Oui, dit le Berger,
Un amour extrême
Fait tout négliger
Pour ce que l'on aime:
Ho! ho! &.

3.

Il nous fait lever
Bien avant l'aurore,
Pour toujours rever
A ce qu'on adore:
Ho! ho! &.

4.

On se plaint tout bas.
Sans cesse on soupire,
Quand le cœur n'a pas
Tout ce qu'il desire
Ho! ho! &.

5.

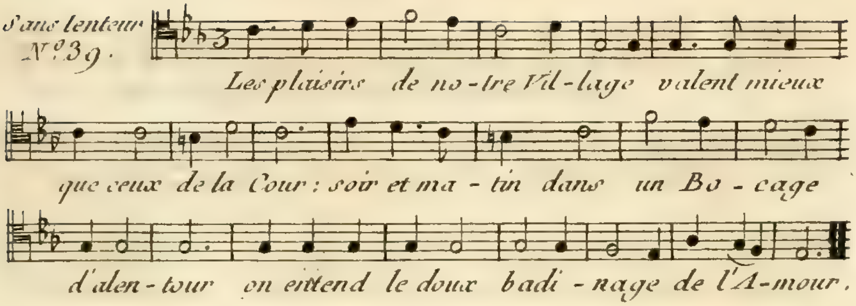
Robin comprenant
Ce qu'on vouloit taire,
Tout en badinant,
Dit a la Bergere,
Ho! ho! fanchon allons, ma belle,
O lon lan la

6.

S'ils furent heureux,
Je n'ose le dire;
Il s'aimoient tout deux,
Cela doit suffire.
Ho! ho! Robin! oh lui dit elle
O lon lan la,
Il n'est point d'amour sans cela.

TAILLE

Sans lenteur
N.° 39.



2.

Avec plaisir et sans contrainte
On s'y divertit galamant,
Chacun y parle a son Aminte
Librement.
Et l'on n'entend jamais la plainte
D'un amant

3.

Les Bergers n'y sont point volages,
Chez eux il n'est point de détour
Il n'offrent jamais leurs hommages
Sans amour ;
Aussi goutent ils l'avantage
Du retour.

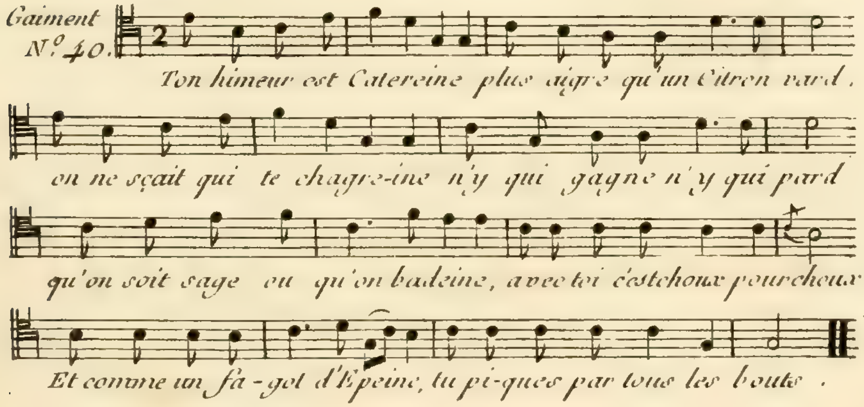
4.

S'il en est quelqu'un peu sincere,
Il est banni de ce sejour :
Et la peine la plus sévére
Est qu'a son tour
Il doit aimer une bergére
Sans retour.

5

L'amour las de mon inconstance
Fit serment de fixer mes vœux,
Mais n'en trouve l'assurance
Qu'en vos yeux.
Jugés, Iris, de leurs puissance
Par mes feux.

Gaiment
N.° 40.



Taille

2.

Si je parle, tu t'offenses,
Tu grognes, si je me tais;
Lors que je me plains, tu danses,
Quand je ris, je te déplais
A ton oreille mal faitte
Mes chansons ne valent rien.
Et ma tant douce Musette
N'est qu'un instrument de Chien.

3.

D'un pot plein de Marjolaine
Quand je te fis un present
Aussitôt pour son étrène
Tu le cassis moi présent.
Si j'eusse cru mon courage
Après ce beau grand-merci,
Ma main qui bouilloit de rage
T'eut cassé la gueule aussi.

4

L'autre jour d'un air honnête
Quand je t'otis mon chapiau,
Plus vite qu'une Arbalête
Tu le fis sauter dans l'eau
Et puis d'un ton d'arrogance
Sans dire n'y qui, ni quoi.
Tu me baillis l'ordonnance
De m'approcher loin de toi.

5.

Stan pendant quoi que tu dises,
Je ne puisquitter ce lieu,
Et quoi que tu me méprises
Par tout je suivrai tes yeux:
Je m'en veux mal à moi même,
Mais quand on est amoureux
Un cheveu de ce qu'on aime
Tire plus que quatre Bœufs

6.

Pour te mettre en oubliance
A d'autres je fis la cour,
Mais par cette manigance
Tu m'as baillé plus d'amour:
Je crois que tu m'ensorcelles
Car a mes yeux éblouis
Au près de toi les plus belles
Ne sont plus que du pain bis.

7.

Chacune de tes deux joües
Semble une pomme d'apis.
Comme deux centres de roües
Sont tout a point tes sourcils,
Tes yeux plus noirs que deux marles
Sembl'un mouche dans du lait,
Et tes dents un rang de parles
Ben égal, et Ben complet.

8.

Parla morgué quel domage
Que tant de belles biautés,
Ne soyent pour tout partage;
Qu'un sac plein de duretés?
Quand sur ton himeur revèche
Je rumine en mon cerviau,
Tu me sembl'être une Pèche
Dont ton cœur est le noyau.

10.

Avec lui dans nos prairies
Tu t'en vas batifoler;
Vous japés comme deux pies,
Et moi, je n'ose parler:
Il t'agace il te chatoüille,
Il te torche le grouin;
Et moi, d'abord que je groüille;
Tu me flanqu'un coup de poing.

9.

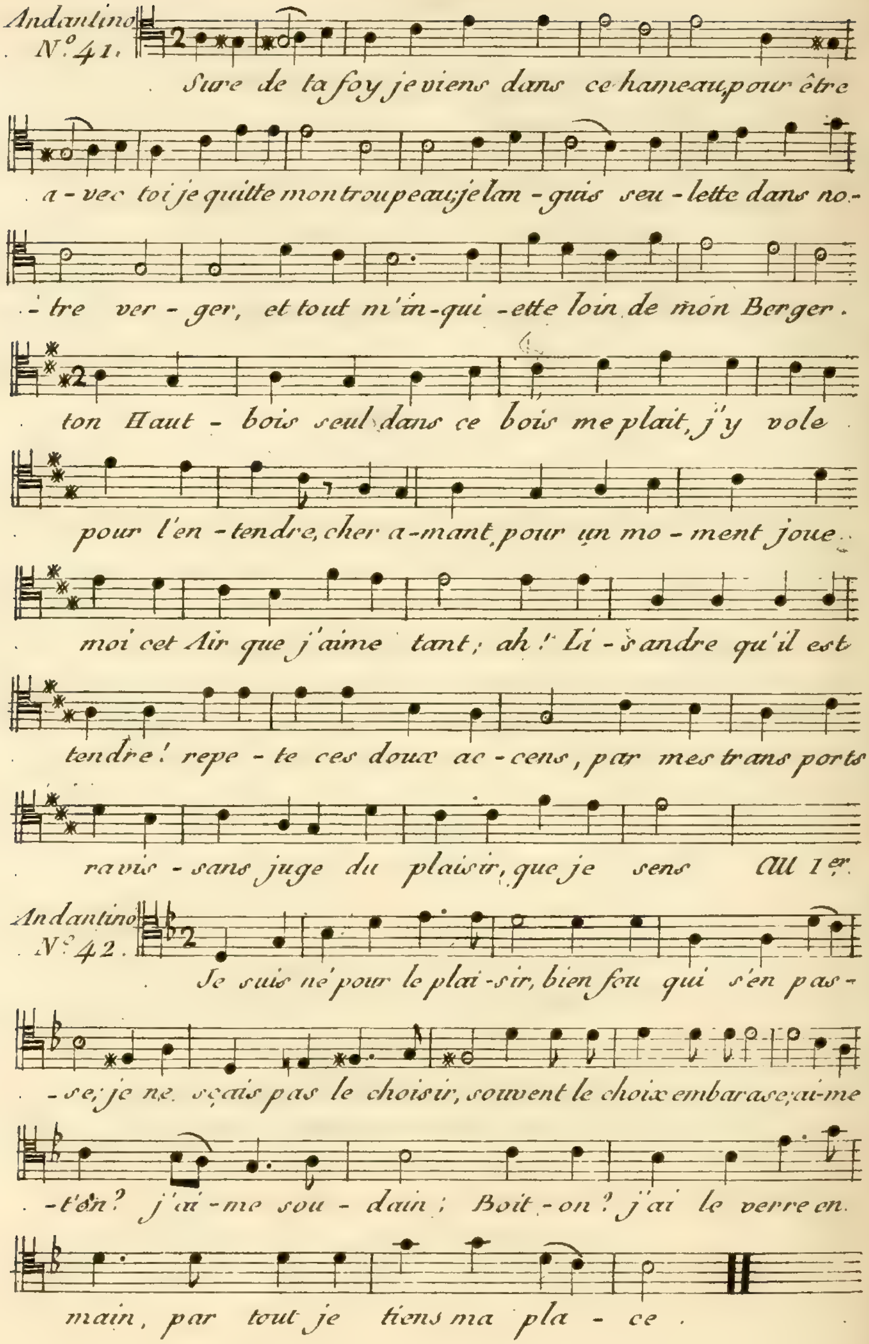
Le Soleil qui fond la glace
N'est pas plus ardant que moi;
Comme un gueux de sa besace
Je me sens jaloux de toi;
Au grand Colas qui te lorgne
Je veux pocher les deux yeux,
Ou du moins en faire un borgne,
Si je ne puis faire mieux

11.

San guay vois-tu Cathereine
Je n'y saurois plus tenir;
Je crève dans ma potreine,
Il faut changer ou finir.
Tu me prens pour une buche,
Parce que j'ai l'air benin,
Mais tant a l'iau va la Cruche
Qu'elle se brise a la fin.

12.

Quand j'aime une Criature,
Jarnigué, c'est tout de bon,
Je suis doux de ma nature
Autant et plus qu'un mouton;
Mais quand mon amour sincère
N'est payé que de refus
Dam'alors dans ma colere
Je suis pire qu'un cerf en rus.


Andantino
N.° 41.
Sure de ta foy je viens dans ce hameau, pour être
a-vec toi je quitte mon troupeau; je lan-guis seu-lette dans no-
-tre ver-ger, et tout m'in-qui-ette loin de mon Berger.
ton Haut-bois seul dans ce bois me plait, j'y vole
pour l'en-tendre, cher a-mant, pour un mo-ment joue
moi cet Air que j'aime tant; ah! Li-sandre qu'il est
tendre! repe-te ces doux ac-cens, par mes trans ports
ravis-sans juge du plaisir, que je sens Au 1.er
Andantino
N.° 42.
Je suis né pour le plai-sir, bien fou qui s'en pas-
-se; je ne sçais pas le choisir, souvent le choix embarase; ai-me
-t'on? j'ai-me sou-dain; Boit-on? j'ai le verre en
main, par tout je tiens ma pla-ce.

2.

Dormir est un tems perdu,
Faut il qu'on s'y livre ?
Sommeil, prend ce qui t'est du,
Mais attends que je sois yvre ;
Saisis moi dans ce moment,
Fais moi dormir promtement,
Je suis préssé de vivre.

3

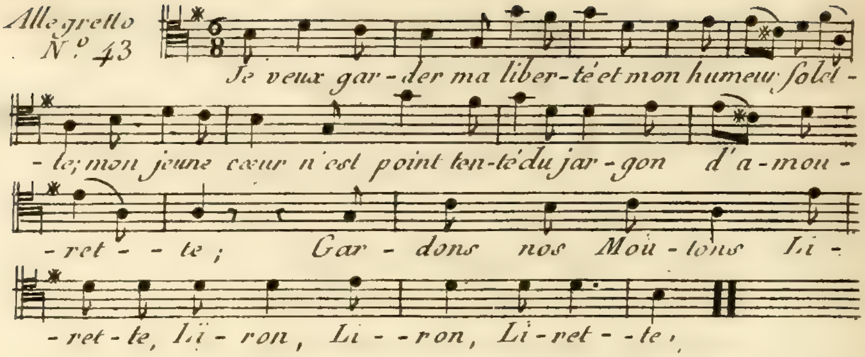
Mais si quelqu'objet charmant
Dans un songe aimable
Vient d'un plaisir séduisant
M'offrir l'image agreable,
Sommeil, attens doucement ;
L'erreur est dans ce moment
Un bonheur véritable.

4.

Bacchus veut que ses Sujets
Soyent d'intelligence,
Il ne craint dans ses projets
Ny réglement ny prudence ;
Survient-il un different ?
Du vin versé promtement
L'étouffe en sa naissance.

Taille

Allegretto
N.º 43



2.

Pour me deffendre des amants
J'ai mon Chien, ma houlette,
Je ne crains pas leurs compliments,
S'ils me trouvoient seulette, Gardons &c.

3.

Maman dit qu'ils sont tous trompeurs,
D'une humeur indiscrette,
Qu'il ne faut aimer que les fleurs:
Et jamais la fleurette. Gardons &c.

4

Quand on laisse engager son cœur,
On est trop inquiette ;
L'on perd toute sa belle humeur
Et l'on est contrefaite : Gardons &c.

5.

Si l'amour venoit quelque jour
Me voir dans ma chambrette,
Je lacherois après l'amour
Ma fidelle Lisette. Gardons &c.

Taille

6.

Je ne veux point Changer de ton,
Je veux rester fillette,
Il n'est point de plus joli nom
Que celui de Nanette : Gardons &c.

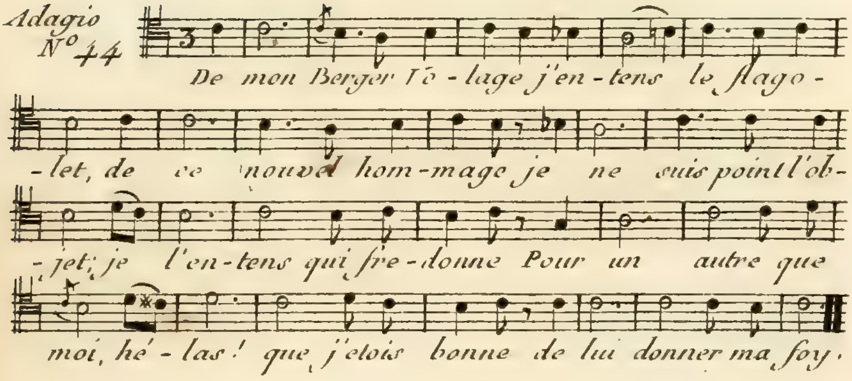
7.

J'aime à rire, j'aime à sauter
Au son de ma musette,
J'aime à d'anser, j'aime à chanter
Voila mon amusette : Gardons &c.

8.

C'est ainsi que presentement
Parle la jeune Annette,
Elle dira tout autrement
Un peu plus grandelette :
Adieu les moutons,
Liron, Lirette,
Adieu, Chien et Houlette

Adagio
N° 44



2.

Autre fois l'infidelle
Faisoit dire a l'écho
Que j'étois la plus belle
Qui fut dans le Hameau ;
Que j'étois sa Bergere,
Qu'il étoit mon Berger ;
Que je serois légere,
Sans qu'il devint leger.

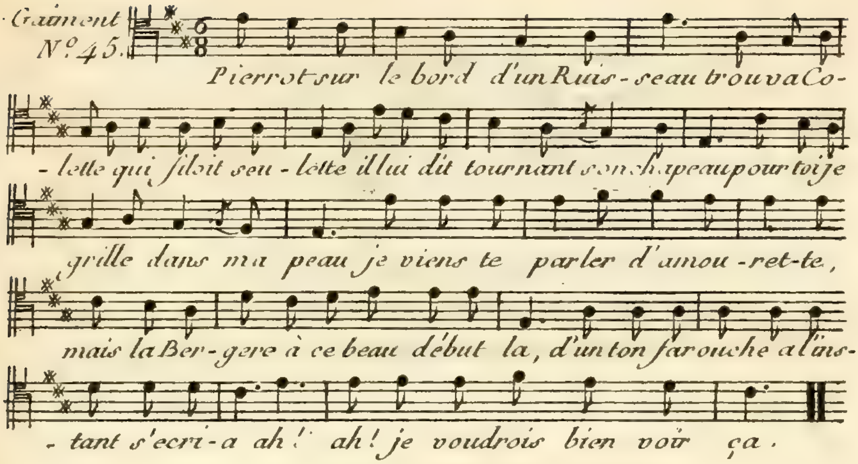
3

Le Printems qui vit naitre
De si belles ardeurs
Les a vu disparoitre
Aussi-tôt que les fleurs
Mais s'il ramene a Flore
Les inconstans Zéphirs,
Ne pourroient-ils encore
Ranimer ses desirs ?

4

Dans ma douleur extrême
Je voudrois me venger ;
Que ne puis-je de même
Prendre un autre Berger !
Mais, non, pour l'amour même
Je ne voudrois changer,
Hélas ! lors que l'on aime
Peut-on se dégager.

Gaiment
N°45.



2.

Pierrot pres d'elle se plaça,
Et cette belle
Craintive et Cruelle
Contre Pierrot ce courouça
Et d'une main le repoussa;
Pierrot saisit la main rebelle,
Morgué, dit il, baisons ce bijou la,
Et la Bergere en grondant s'écria,
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

3.

Pierrot qui devient hazardeux,
A l'instant baise
La main a son aise
Pour quoi, dit il, cet air boudeux,
Sur ce gazon joüons tous deux;
Je vais, morgué, ne t'en déplaise,
Dans ton corcet mettre ce bouquet la
Et la Bergere en grondant s'écria,
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

4.

Aussitôt dit, aussitôt fait,
Pierrot l'attache,
Collette l'arrache,
Et le lui flancque au nez tout net,
Pierrot en est tout stupefait
Ta resistance enfin me fache,
Un doux baiser, dit-il, me vengera,
En se troublant Collette s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

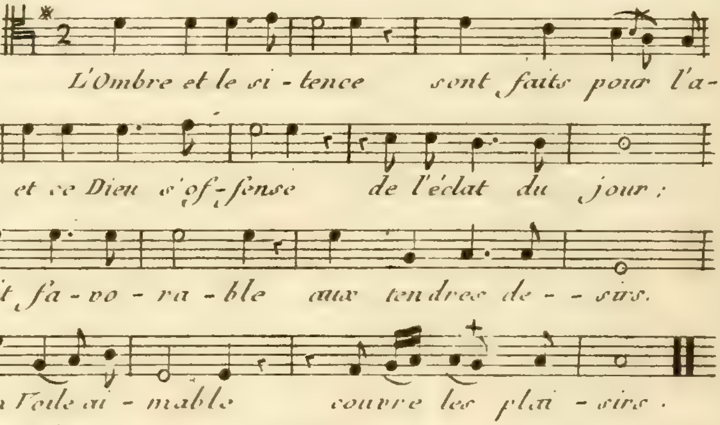
5.

Par un baiser l'ardent Pierrot
La déconcerte,
La Bergere alerte
Lui baille un souflet aussitôt,
Mais pas plus fort qu'il ne le faut.
Tu vas avoir la cotte verte,
Lui dit Pierrot pour ce beau souflet la,
Mais la Bergere en riant s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

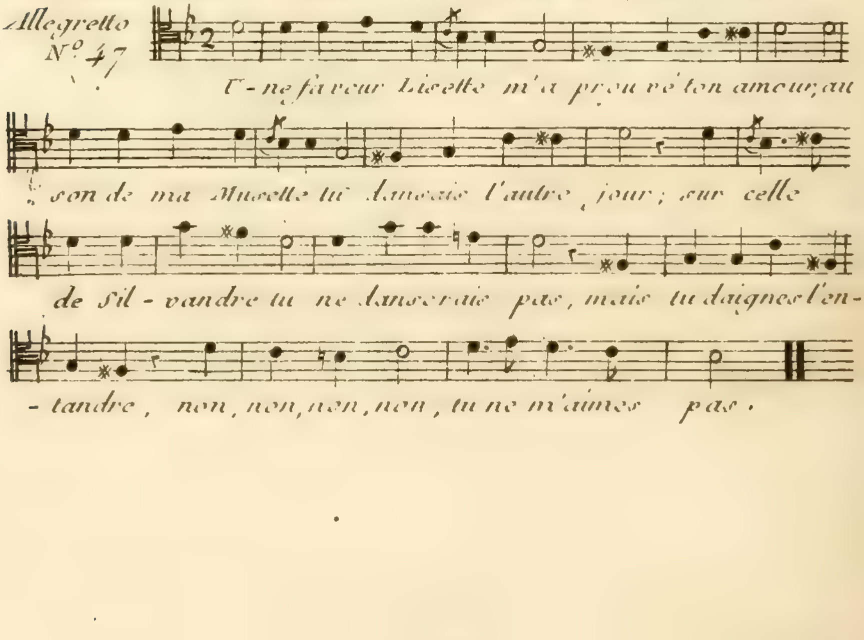
Colette qui craint ce badin,
Lui donne tape
Et brusquement s'échape:
Elle gagne un Bosquet voisin,
De cela rit l'amour malin:
Pierrot la suit et la ratrape,
Tu me paira, dit-il cette fois là,
En soupirant colette s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça

Je ne sçais comme il la punit,
Mais la folette
Quitta la retraite
Avec certain air interdit,
Qui ne marquoit aucun dépit.
Ma vengeance n'est pas complette,
Mais dit Pierrot, rien n'y manquera,
En souriant Colette s'écria:
Ah! ah! je voudrois bien voir ça!

Lent
N° 46.



Allegretto
N° 47



2
Pour toi dans la prairie
Je faisois un bouquet ,
Je l'offrois a silvie
D'un air assés coquet ;
Je feins de rendre hommage
A de nouveaux appas,
Tu n'en prends point d'ombrage, non &.

3
Quand te trouvant seulette
Je conte ma langueur ;
Tu parois inquiette ,
Ton esprit est reveur
L'absence de silvandre
Cause ton embarras ,
Ton cœur souffre a m'entendre, non &.

4
Lorsque dessus l'herbette
Mon chien vient te flater ,
D'un coup de ta houlette
On te voit l'écarter
Et quand le sien, cruelle !
Par hazard suit tes pas
Par son nom tu l'appelle (A)
Non ! tu ne m'aimes pas .

5
L'autre jour dans la danse
Avec moi sous l'ormeau ;
Tu suivois la cadence
De mon doux chalumeau ;
De loin tu vis silvandre ,
Et tu fis un faux pas ;
Je sçus bien le comprendre ;
Non ! tu ne m'aimes pas .

6
Son ame fut ravie
Mon pipeau s'en rompit ,
Et la danse finie
(j'en rougis de depit)
Ce Berger, d'un air tendre ,
Te dit un mot tout bas ,
Et tu daignas l'entendre ,
Ah ! tu ne m'aimes pas .

(A) *il faudroit* tu l'Appelles

CHANSON SUR LE MEME AIR

1

C'est la fille a ma tante
Pour qui j'ai de l'amour,
Cette fille charmante
A pour moi du retour :
Mais c'est la vertu même,
Je n'y puis réussir ;
Cependant elle m'aime . . . .
Ça fait toujours plaisir.

2

L'Hymen qui m'épouvante
Pour elle a des appas ;
Le Sacrement la tente,
Mais je n'en tâte pas ;
Quand on est en ménage ;
L'on se voit sans desir,
Mais hors du mariage
Ça fait toujours plaisir.

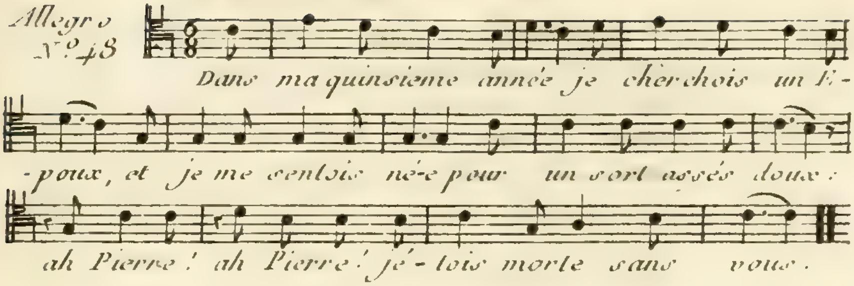
3

Badinant avec elle,
Je lui pris son bouquet ;
Mais a l'instant la belle
Me campe un bon souflet ;
J'en suis faché, dit-elle ;
D'un ton de repentir ;
Quoique d'une cruelle,
Ça fait toujours plaisir.

4

Quelque fois je l'embrasse,
Car je suis son cousin,
Et même elle me passe
Un baiser sur son sein,
Mais sitôt que j'approche
Du but de mon desir,
J'attrape une taloche,
Ça fait toujours plaisir.

Allegro
N.° 48



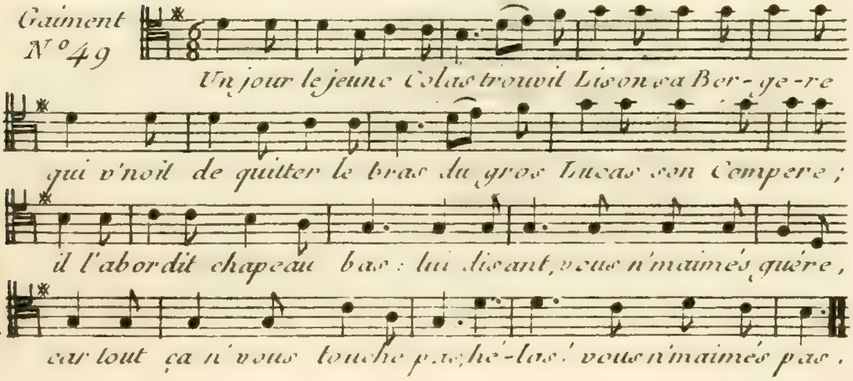
2
Quand de la destinée
Je ressentis les coups,
Ma Mere m'a donnée
Au Vieux le plus jaloux
Ah! Pierre &c.

3
Sa mine surannée
Excite mon couroux,
Il entend l'Hymenée
Comme a ramer des choux;
Ah! Pierre &c.

4
Sa tendresse est bornée
A serrer mes genoux,
Jamais au lit couchée
N'ai oüi que sa toux;
Ah! Pierre &c.

5
Jamais dans la journée
N'a fermé les verroux,
Au fond de ma pensée
Je vois un bien si doux;
Ah! Pierre &c.

Gaiment
N.° 49



2

Vous n'fait's plus du tout de cas
D'un Berger qui persevere,
Vous désirés mon trépas,
Mais las! pour vous satisfaire
Y'm' faudrait un coutelas,
Mon ptit cœur &c.

3

Tout chacun dit qu'j'ai des rats,
Je n'puis fermer la paupiere,
Je m'chéme pour vos appas
D'un terrible magniere,
Autre-fois j'étois si gras!
Mon ptit cœur &c.

4

Vous disiais queu qu'fois, Colas,
Passe devant nötre Chaumiere,
Je m'tiendrai dessus le pas,
Ce souv'nir me desespere,
Car je ne vous y vois pas
Mon ptit cœur &c.

5.

Souvent j'allions tout là bas
Dans ce bosquet solitaire,
Nous promener pas à pas,
En dépit de votre mere;
Qui n'scavoit rien du tracas
Mon ptit cœur &c.

6

Quand on lui contit le cas,
Ça la mit tout encolere,
Pourtant malgré son fracas,
Ma mine vous etoit chére,
C'n'est pas d'même a s'theure, hélas!
Je l'vois bien &c.

7

Vous souvient-il ces jours gras
Quand j'fis une Bandouilliere
D'un beau ruban de taf'tas,
Qui vous servoit de jarquiere,
Ni l'chagrin, ni l'embarras,
Dans s'tems là n'me troubloient guerre,
Mais tout ça &c.

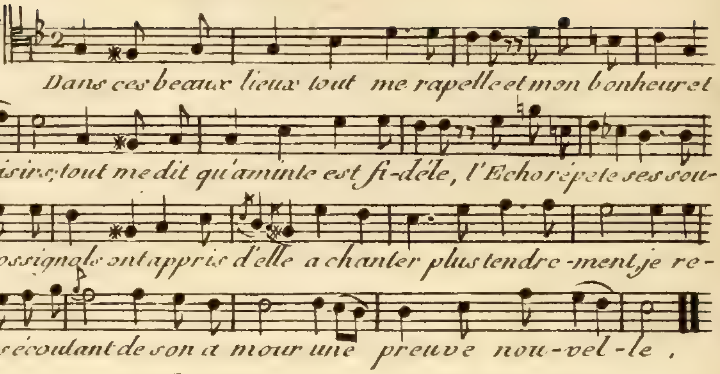
8

Si je marmotois tout bas,
Queuque chanson pour vous plaire;
Vous m'disiois en riant Colas!
La sçais tu bien toute enquiere,
J'la chantois a tour de bras,
Mon p'tit cœur &c.

9

Faut il qu'avec tant d'appas
Vous soyés parfaite et fiere,
Et que j'parde tous mes pas.
Pour vous avoir cru sincere!
Vous m'plantés là pour Lucas,
Hé fi donc! vous n'maimes guerre,
Car &c.

Tendrement
N.° 50.



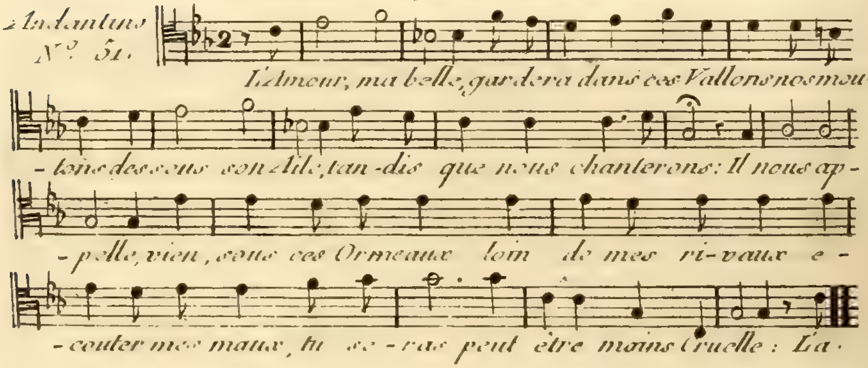
2

Sur ce gazon l'herbe foulée
Semble n'oser se relever ,
Elle attend qu'aminte troublée
Vienne avec moi la refouler ,
On diroit que sur ce rivage
Tout s'unit pour mon bonheur ;
L'onde nous prête sa fraicheur
L'obscurité régne dans ce Boccage .

3.

Que tardés vous ? venes Aminte
Tout favorise nos Desirs ,
Nous pouvons ici sans contrainte
Gouter les plus tendres plaisirs :
Mais je la vois . . . . que sa presence
Met de trouble dans mes sens !
Ah ! Dieu! quels transports je ressens !
Et que d'amour , et que d'impatience !

Andantino
N.° 51.



2

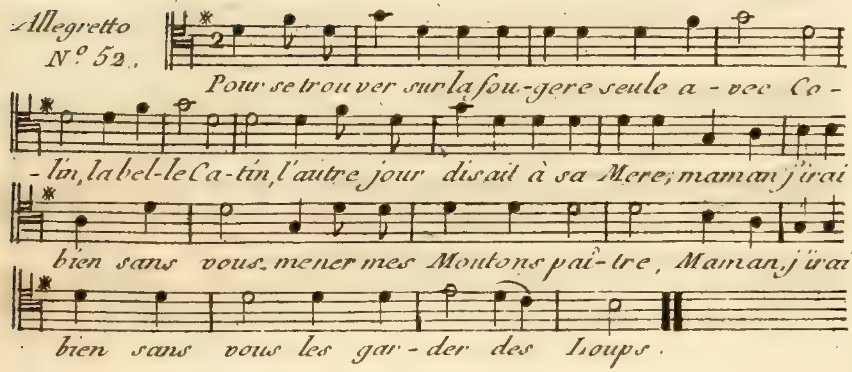
Tircis je n'ose
Ecouter ton Chalumeau
Sous l'ormeau,
Et l'on en cause
Deja dans notre hameau,
Un cœur s'expose
Souvent au danger
De trop s'engager
Avec un Berger,
Et toujours l'Epine est sous la Rose,
Tircis &c.

3

Que sert de craindre
Un discret et tendre amour
Sans détour?
Que sert de feindre
Pour mes feux un doux retour?
C'est trop contraindre
Ton ardeur pour moi,
Mon amour pour toi,
Donnons nous la foy,
Ce beau feu pourroit enfin s'etendre
Que sert &c.

Il faut se rendre,
Mon Berger a des accens
Si touchans,
Viens donc apprendre
Ce que pour toi je ressens;
J'ai le cœur tendre
Fidéle et constant;
Si tu l'es autant
Tu seras content:
Tu n'auras rien perdu pour attendre;
Il faut &c.

Allegretto
N.º 52.



2

Ma fille, repondit la mere,
Je prevois des maux,
Non pour nos troupeaux,
Mais pour une brebis plus chére ;
Et je crains bien plus pour vous
Quand vous les menes paître,
Et je crains bien plus pour vous
Les Bergers que les Loups.

3

Malgré cette leçon si sage
Catin l'emporta,
Au bois s'en alla,
En chantant le long du Village,
Colin je ne puis sans vous
Mener mes moutons paître,
Colin je ne puis sans vous
Les garder des Loups.

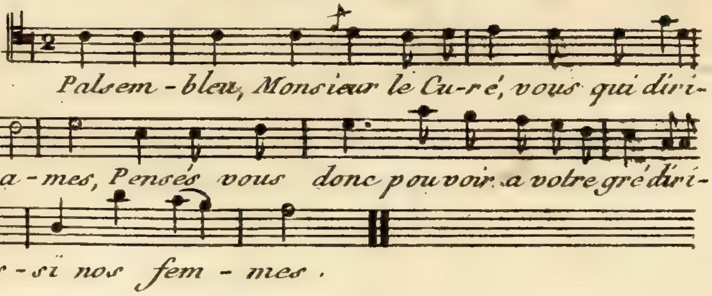
4

Le Berger que son amour presse
Accourt a sa voix ;
Dans le fond des bois
Ces amans se disoient sans cesse
Comment pourrais-je sans vous
Mener mes moutons paître,
Comment pourrais-je sans vous
Les garder des Loups.

5

L'amour charmé d'un jeu si tendre
Leurs chanta ces mots,
Soyés en repos,
Je me tiens prêt pour vous deffendre,
L'amour qui veille sur vous
Mene vos moutons paître
L'amour qui veille sur vous
Les garde des Loups.

Allegretto
N° 53.



2

De ce soin débarrassés vous,
Nous ne voulons pas qu'on dise
Que les enfans qui naissent parmi nous,
Soient des Enfans de l'Eglise.

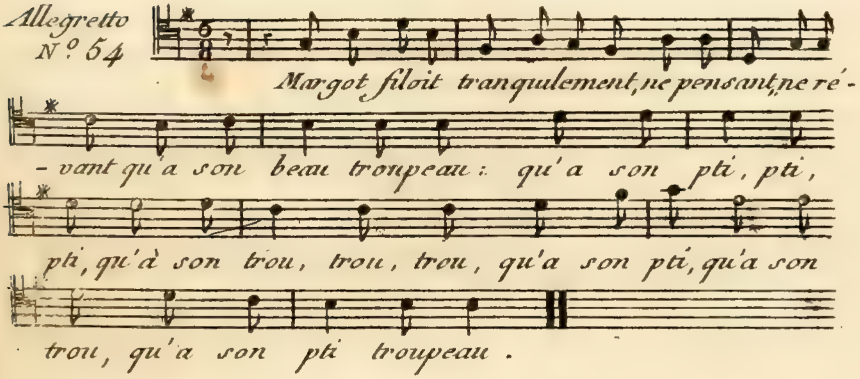
3

Passe encor pour être Cocus
Moyennant grosse finance,
Mais porter cornes pour des Oremus,
C'est un cas de consience.

4

Sans être Docteurs nous tenons
Pour un régle constante,
Qu'un bon Pasteur doit, suivant les Canons,
S'én tenir a sa servante.

Allegretto
N° 54



2

Tout près de la Colin étoit
Qui voyoit, qui lorgnoit
Assis sous l'Ormeau
Son genti, pti, pti, &c.

3

Si beau le trouva le Berger
Qu'il ne put s'empecher
De crier tout haut :
Le charmant pti, pti,
Le charmant trou, trou,
Que ce pti
Que ce trou,
Que ce pti troupeau.

4

Puis il aborda doucement,
Et fort civilement
Ota son chapeau
Devant son pti, pti,
Devant son trou, trou,
Son pti, pti,
Son trou, trou,
Devant son troupeau

5

Et puis sans se faire prier,
Il se mit a jouer
De son chalumeau,
Au pres du pti, pti,
Au pres du trou, trou,
Pres du pti,
Pres du trou,
Au pres du troupeau.

6

Que ton instrument est charmant,
Dit Margot, justement
C'est celui qu'il faut
Pour mon ptil, pti, pti,
Pour mon trou, trou, trou,
Pour mon pti,
Pour mon trou,
Pour mon pti troupeau.

7

Si je l'avois, j'en userais
Toujours j'en jouirois
Quand je mene a l'eau
Mon joli pti, pti,
Mon joli trou, trou,
Mon pti, pti,
Mon trou, trou,
Mon joli troupeau.

8

S'il te plait tant, dit le Berger,
Nous n'avons qu'a changer,
Prend mon Chalumeau,
Et moi ton pti, pti,
Et moi ton trou, trou,
Moi ton pti,
Moi ton trou,
Et moi ton troupeau.

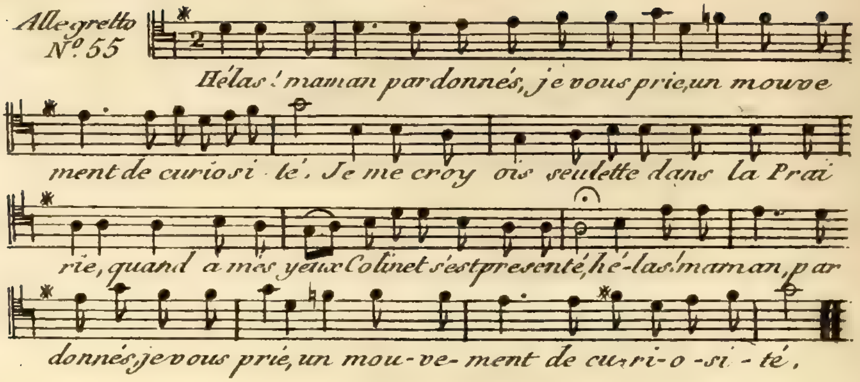
9

Et pour te faire un marché d'or,
J'y veux bien joindre encor,
Un autre joyau,
Pour ton pti, pti, pti,
Pour ton trou, trou, trou,
Pour ton, pti,
Pour ton, trou,
Pour ton pti troupeau.

10

Tant et tant Colin marchanda
Qu'a la fin se trouva
Maitre, ou peut s'en faut
De son pti, pti, pti,
De son trou, trou, trou,
De son pti.
De son trou,
De son pti troupeau.

Allegretto
N.º 55



2
Vous le savés dans le Village ou publie
Oue ce Berger n'a point d'egal en beauté. hélas! &c.

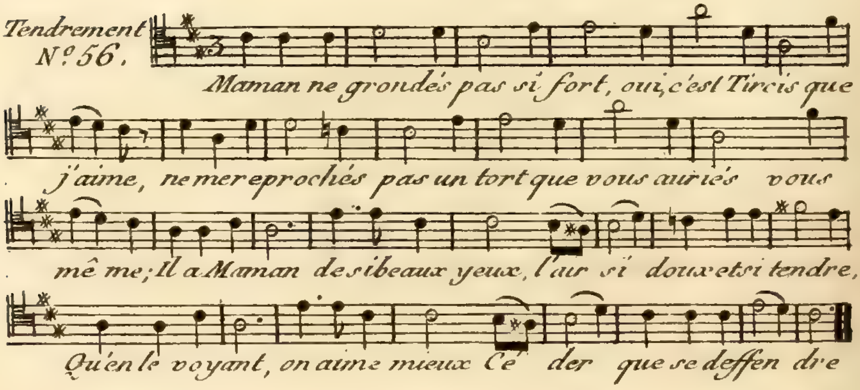
3
En m'abordant dessus l'herbette fleurie,
A mes genoux a l'instant il s'est jetté. hélas! &c.

4
Au même instant sa bouche à la mienne unie
Fit naitre en moi le gout de la Volupté. hélas! &c.

5
Il me vantoit les nœuds dont l'amour nous lie;
J'ai voulu voir s'il disoit la Verité. hélas! &c.

6
Si ce plaisir est le charme de la vie
Est-ce un grand mal a moi d'en avoir gouté. hélas! &c.

Tendrement
N.º 56.



2

Je ne voulois pas m'engager,
Ma froideur m'etoit chere ,
Tircis s'offrit pour mon Berger ,
Je devins sa bergere :
Je tenai les yeux sur les siens
Et je me crus aimée ;
En tournant ses yeux sur les miens ,
Il me vit enflamée ,

3

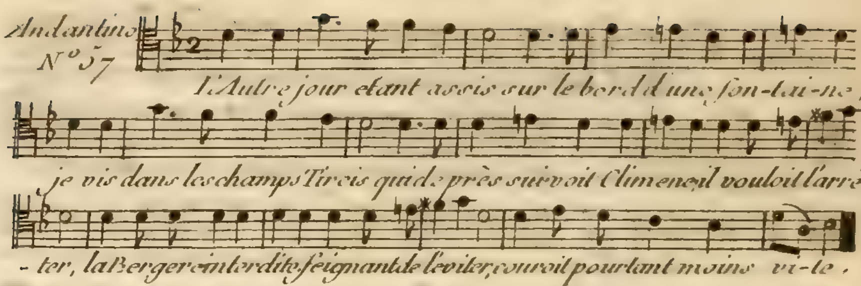
Il prit ma main et la baisa ,
Mon trouble fut extrême ,
Le fripon d'abord m'appaisa
En disant : je vous aime :
Ce joli mot fait excuser
Un amant téméraire ;
Je ne puis rien lui refuser,
Et je le laissai faire

4

De quoi, disoit il, as tu peur ?
C'est moi qui te caresse ,
Pour être plus près de ton cœur
Dans mes bras je te presse :
Eh ! quoi ! limage des plaisirs
Te trouble et téffarouche !
C'est pour confondre nos soupirs
Que je meurs sur ta bouche .

5

Ainsi Tircis me rassuroit ;
Quelle etoit ma foiblesse !
Le tendre Dieu qui m'inpiroit
Me cachoit mon yvresse;
Je donnai tout a mon vainqueur ,
Mon seul amour me restoit ,
Quand on laisse prendre son cœur ,
Peut on garder le reste .



2

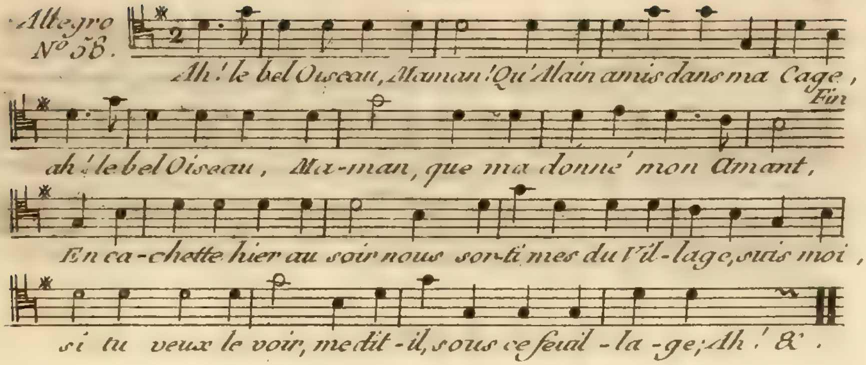
Tircis qui s'en aperçoit,
En devient plus temeraire,
Il la suit près de l'endroit
Où je revais solitaire;
J'aprochai doucement,
Afin de les entendre:
Rien n'est indifferent,
Quand on a le cœur tendre.

3

J'entendis que le Berger
Dit a la jeune Bergère,
Quoi! tu crains de t'engager
Que faut il donc que j'espere?
Quand on scait tout charmer,
On ne hazarde guerre,
Ce n'est un mal d'aimer
Que quand on ne peut plaire.

4

Le Berger ne dit plus rien,
La Bergere étoit muette;
Mais l'amour la servoit bien,
Il préparoit sa deffaite:
La pudeur resistoit;
Mais un soupir la chasse;
Le seul desir restoit,
Le plaisir prit sa place.



2

Pressons nous, mon cher Alain,
S'il s'échapoit, quel dommage!
Mon cœur bat, mets y ta main,
Le sien battoit d'avantage;
Ah! &c.

3

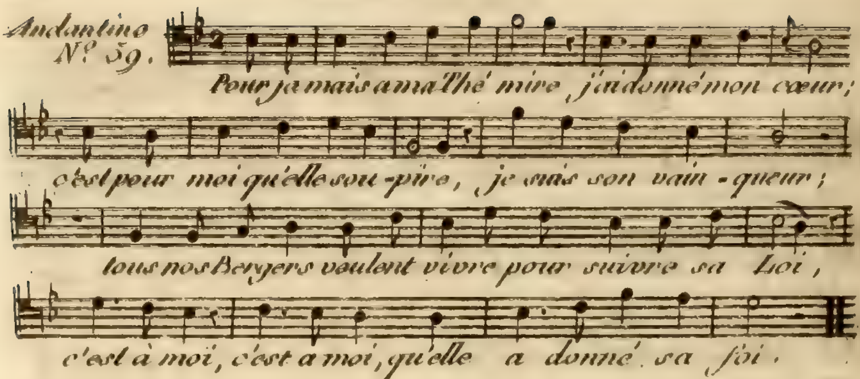
Il me prit un doux baiser
Alain, Alain, soit donc sage;
C'est, dit il, pour préparer
Du bel Oiseau le langage
Ah! &c.

4

Il me presse de nouveau,
Je le tiens, dit il, courage,
Le voici sous mon chapeau,
C'est le plus beau du Village;
Ah! &c.

5

Il est à moi pour toujours,
Il cherit son esclavage,
C'est l'objet de mes amours,
J'en veux jouir sans partage.
Ah! &c.

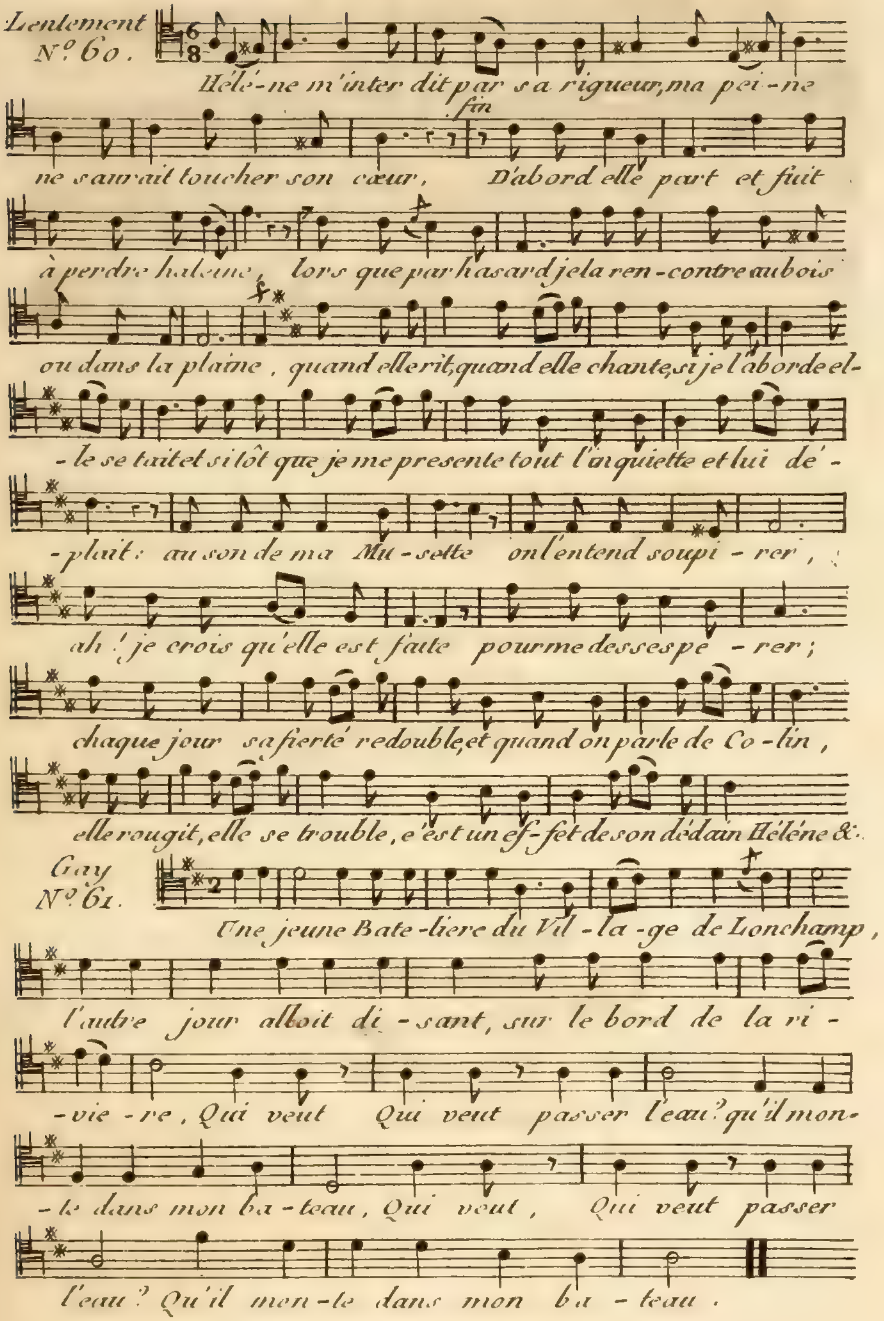


2

L'autre jour sur la fougére
Le beau Licidas
Vint parler à ma Bergere
Qui n'écouta pas:
Elle méprise en son âme
La flame
D'un Roi,
C'est a moi,
C'est a moi,
Qu'elle a donné sa foi.

3.

S'il etoit une Déesse
Brillante d'appas
Qui vint m'offrir sa tendresse,
Je n'en voudrois pas;
C'est ton cœur seul ou j'aspire,
Themire,
Crois moi,
C'est à toi,
C'est à toi,
Que j'ai donné ma foi.


Lentement
N.º 60.
Hélé-ne m'inter dit par sa rigueur, ma pei-ne
fin
ne saurait toucher son cœur, D'abord elle part et fuit
à perdre haleine, lors que par hasard je la ren-contre au bois
ou dans la plaine, quand elle rit, quand elle chante, si je l'aborde el-
-le se tait et si tôt que je me presente tout l'inquiette et lui dé-
-plait: au son de ma Mu-sette on l'entend soupi-rer,
ah! je crois qu'elle est faite pour me dessespe-rer;
chaque jour sa fierté redouble, et quand on parle de Co-lin,
elle rougit, elle se trouble, c'est un ef-fet de son dédain Héléne &c.
Gay
N.º 61.
Une jeune Bate-liere du Vil-la-ge de Lonchamp,
l'autre jour alloit di-sant, sur le bord de la ri-
-vie-re, Qui veut Qui veut passer l'eau? qu'il mon-
-te dans mon ba-teau, Qui veut, Qui veut passer
l'eau? Qu'il mon-te dans mon ba-teau.

2

Ma Nacelle est bien entiere ,
Embarquez vou hardiment ;
Je lui criai sur le champ ,
Oh ! la belle Bateliere !
Je veux, je veux passer l'eau ,
Recois moi dans ton bateau .

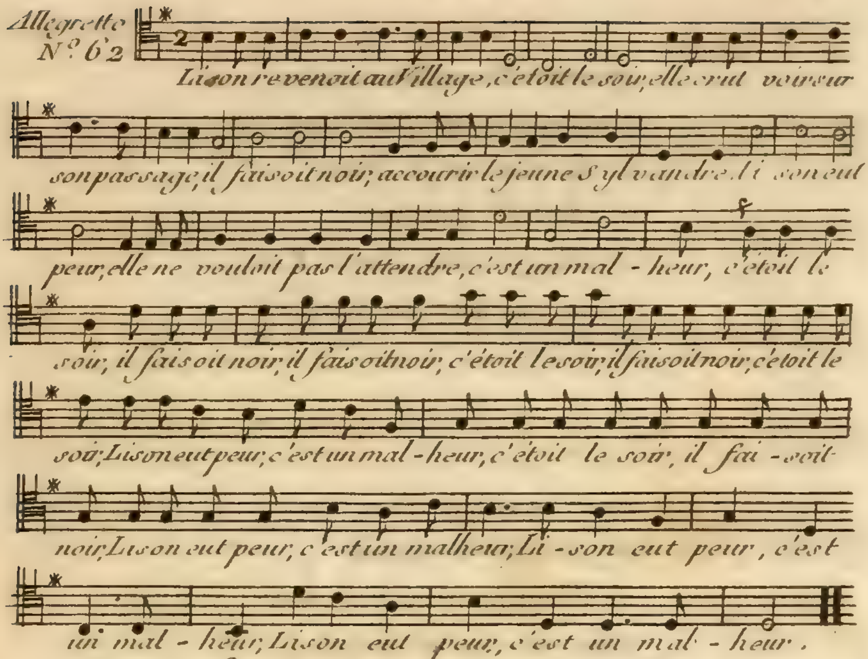
3

Dans sa barque l'ouvriere
Me fit entrer lestement ,
Si bien vogua qu'a l'instant
J'eus traversé la riviere .
Qui veut , Qui veut passer l'eau ,
Qu'il monte dans son bateau .

4

J'aime a passer la riviere ,
Je la passe frequemment ,
Jamais tel contentement .
Je n'eus d'une Bateliere :
Qui veut , Qui veut passer l'eau ,
Qu'il choisisse son bateau .

Allegretto
N° 62



2

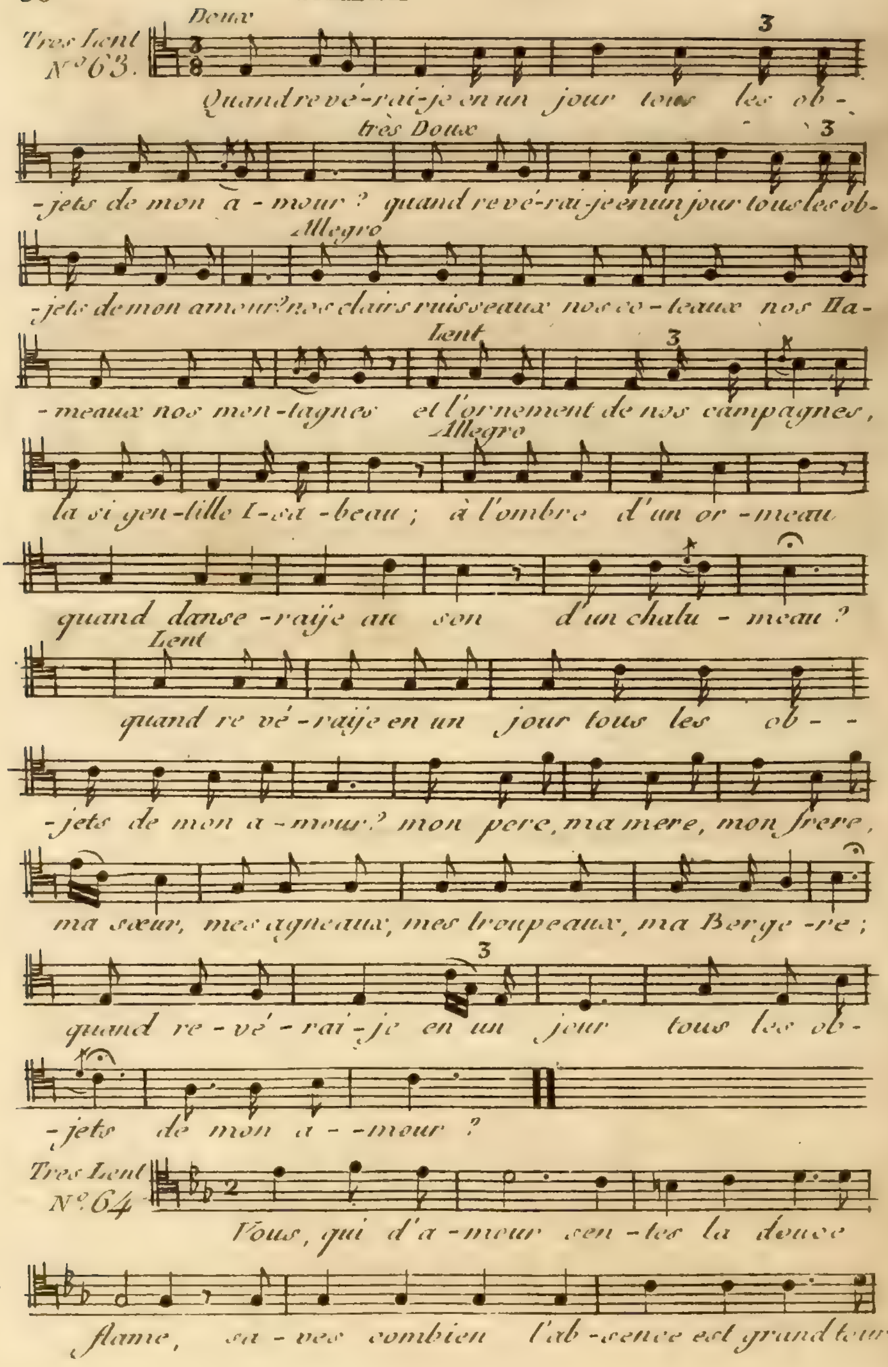
Que pouvoit faire cette belle ?
C'étoit le soir,
Silvandre court plus vite qu'elle;
Il faisoit noir,
Bientôt il la joint et l'arrette,
Lison eut peur :
La peur la fit cheoir sur l'herbette,
C'est un malheur :
Il faisoit noir &c.

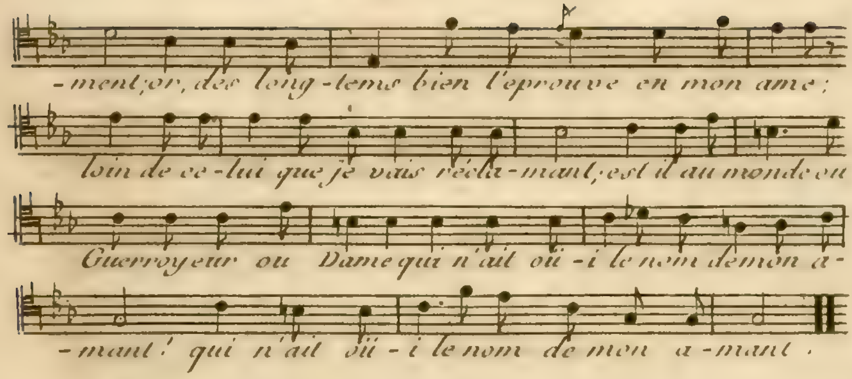
3

Quand elle fut ainsi tombée,
C'étoit le soir ;
Le Berger a la dérobée,
Il faisoit noir :
Voulut ravir certaine Rose,
Lison eut peur ;
La peur ne sert pas a grand chose,
C'est un malheur.
Il faisoit noir &c.

4

Personne n'étoit sur la route,
C'étoit le soir ;
Bientôt Lison n'y vit plus goute,
Il faisoit noir.
Sa taille devint moins légere,
Lison eut peur ;
Neuf mois après elle fut mere,
C'est un malheur,
Il faisoit noir &c.


Tres Lent
N°63.
Doux
Quand re vé-rai-je en un jour tous les ob-
très Doux
-jets de mon a-mour? quand re vé-rai-je en un jour tous les ob-
Allegro
-jets de mon amour? nos clairs ruisseaux nos co-teaux nos Ha-
Lent
-meaux nos mon-tagnes et l'ornement de nos campagnes,
Allegro
la si gen-tille I-sa-beau; à l'ombre d'un or-meau
quand danse-raije au son d'un chalu-meau?
Lent
quand re vé-raije en un jour tous les ob--
-jets de mon a-mour? mon pere, ma mere, mon frere,
ma sœur, mes agneaux, mes troupeaux, ma Berge-re;
quand re-vé-rai-je en un jour tous les ob-
-jets de mon a--mour?
Tres Lent
N°64
Vous, qui d'a-mour sen-tes la douse
flame, sa-ves combien l'ab-sence est grand tour-



2

Lors qu'on aprend qu'une Ville est réduite,
Qu'un fier geant en deux est pourfendu
Qu'un seul a mis toute une armée en fuite
Qu'un grand Lion gît sur terre etendu,
C'es mon amant qu'on nomme tout de suite;
A telle gloire, autre eût-il prétendu?

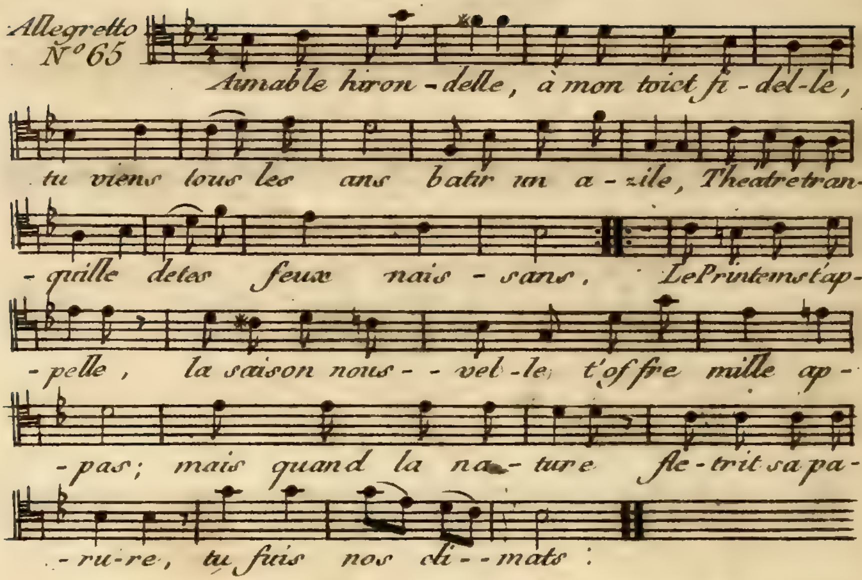
3

Qui mieux que lui sait signaler son Zéle,
Et les payens tuer, ou convertir?
Qui pourroit mieux obtenir d'une belle
Palme d'amour, ou rose de plaisir?
Qui deffend mieux l'honneur d'une pucelle,
Et, s'il le veut, qui peut mieux le ravir?

4

A le chercher, si je passe ma vie,
Si le chanter est mon plus doux labeur,
Peut-on avoir plus noble fantaisie?
Peut-on choisir plus aimable vainqueur?
Si, parmi vous, est mon cher Isaïe,
Ah! rendes moi le maitre de mon cœur.

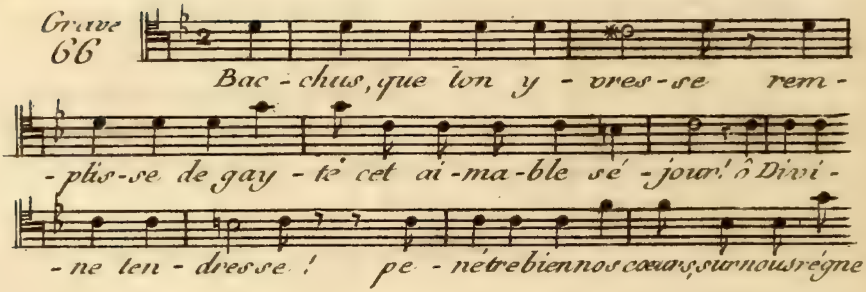
Allegretto
Nº 65

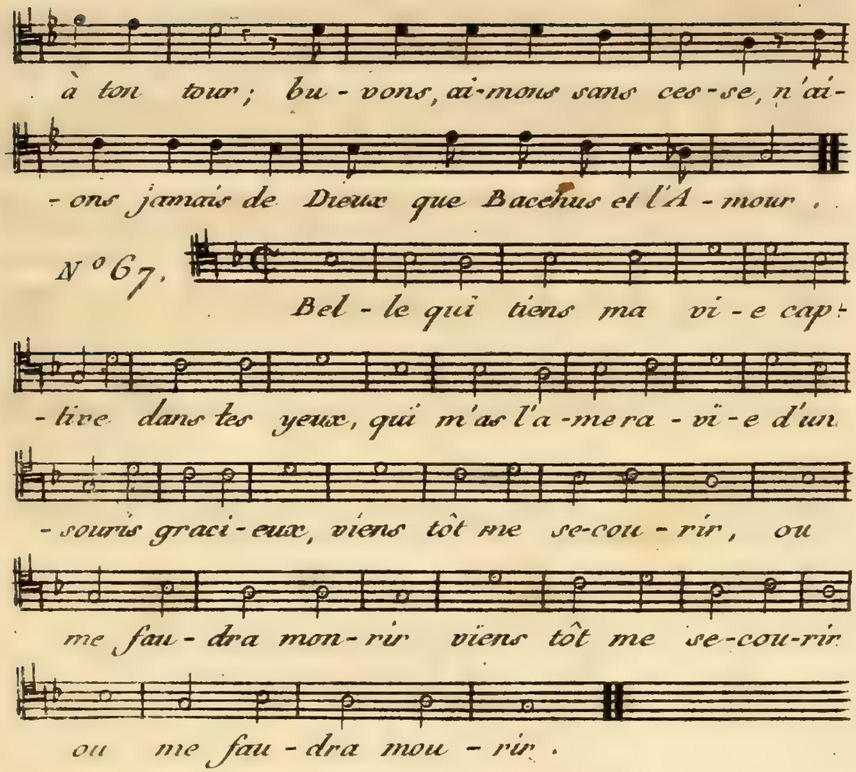


2

Hélas! dans mon ame
Un Dieu tout de flame,
Entré malgré moi,
Depuis qu'il l'habite,
Sans cesse l'agite,
Et lui fait la loi!
Mais quand la nature
Flétrit la verdure
Et fane les fleurs;
Toujours sa puissance
Sait donner naissance
Aux tendres ardeurs.

Grave
66





2	3
Mon ame souloit être	Plutôt on verra l'onde
Libre de passions	Contre mont reculer
Mais amour s'est fait maitre	Et plutôt l'œil du monde
De mes affections,	Cessera de bruler,
Et a mis sous sa loy	Que, l'amour qui m'epoint
Et mon cœur et ma foy.	Decroisse d'un seul point.

FIN.